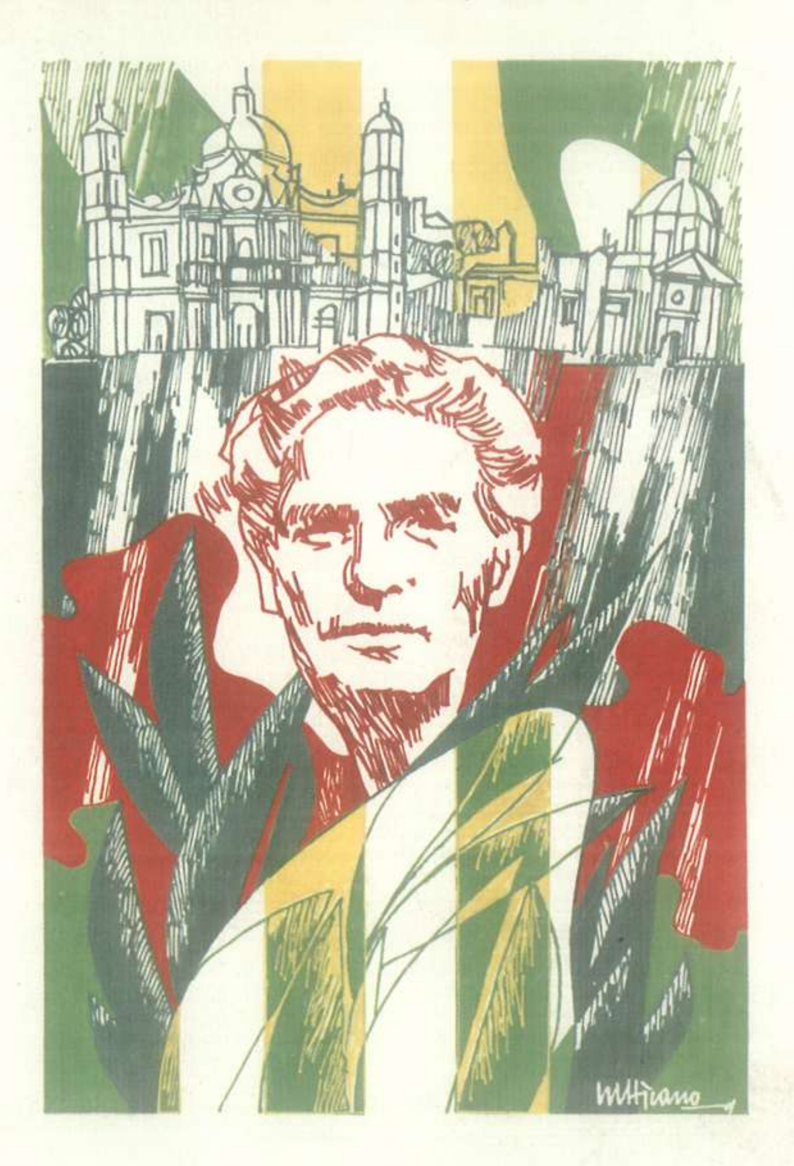
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
ENERO - MARZO 1979
343-345

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

343 - 344 - 345

Dirección, Administración y Secretaría:

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

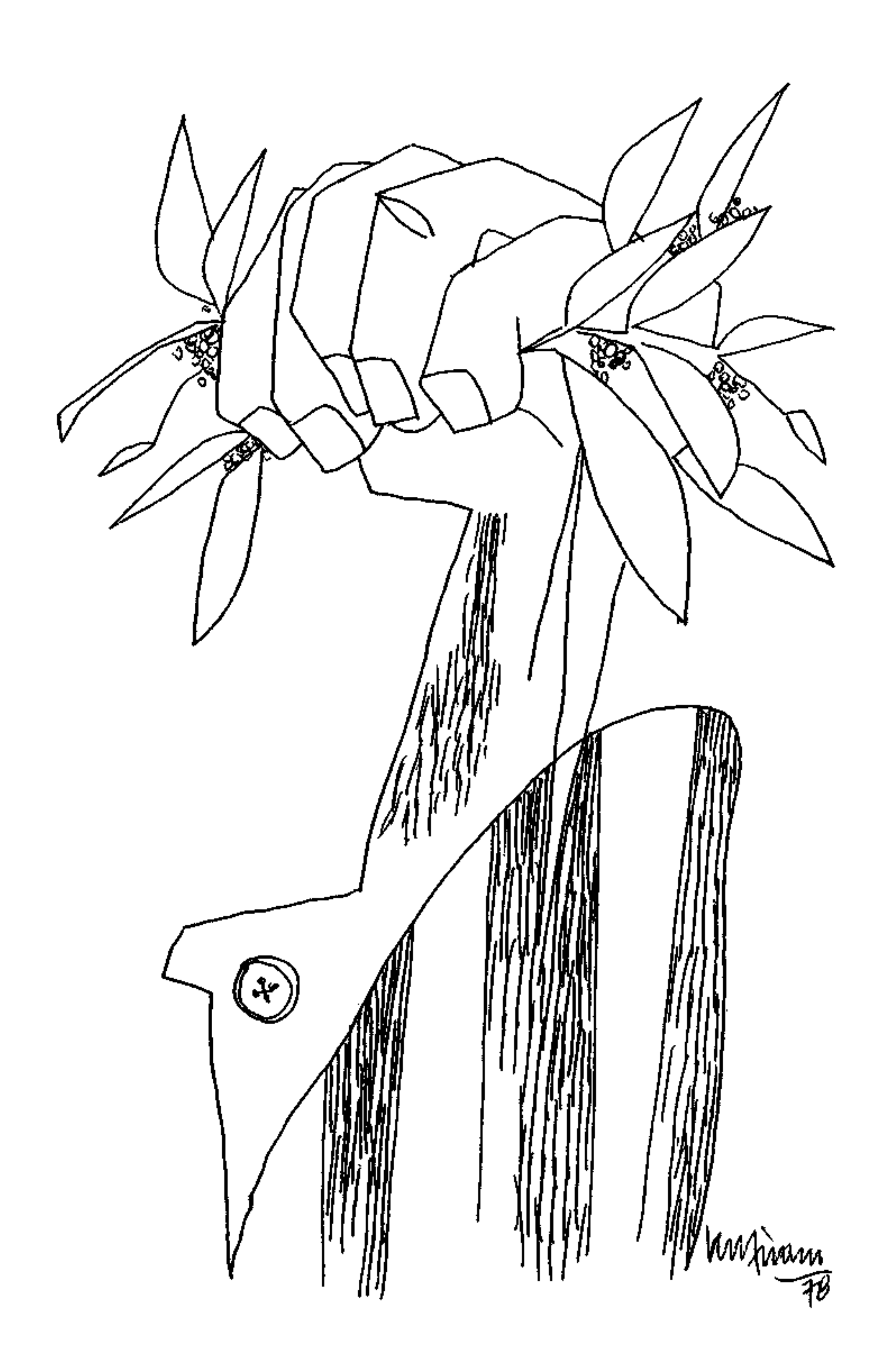
NUMEROS 343-344-345 (ENERO-FEBRERO-MARZO 1979)

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

Págs.

Cubierta e ilustraciones: EUGENIO CHICANO.

Imprenta FARESO - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29



4 POEMAS INEDITOS

«... Me pareció que al darles poemas les daba algo realmente mío. Yo he escrito ensayos porque las circunstancias me lo han pedido, para decir cosas que me parecía necesario decir; he escrito poemas para decirme a mí mismo, para conocerme y, más todavía, para hacerme.»

(De una carta de Octavio Paz a esta Redacción.)

HOMENAJE A CLAUDIO PTOLOMEO

(Antología Palatina, 9.577)

Soy hombre: poco duro
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

LA VISTA, EL TACTO

A Balthus.

La luz sostiene entre las manos
la loma blanca y las encinas negras,
el sendero que avanza,
el árbol que se queda;

La luz es una piedra que respira
junto al río, dormido caminante,
la luz: una muchacha que se tiende,
un haz obscuro que clarea;

la luz esculpe al viento en la cortina,
hace de cada hora un cuerpo vivo,
entra en el cuarto y se desliza,
descalza, sobre el filo del cuchillo;

la luz nace mujer en un espejo,
desnuda bajo diáfanos follajes
una mirada la encadena,
la desvanece un parpadeo;

la luz palpa los frutos y palpa lo invisible,
cántaro donde beben claridades los ojos,
llama cortada en flor y vela en vela
donde la mariposa de alas negras se quema;

la luz abre los pliegues de las sábanas
y los repliegues de la pubescencia
arde en la chimenea, sus llamas vueltas sombras
trepan los muros, yedra deseosa;

la luz no absuelve y no condena,
no es justa ni es injusta,
la luz con manos impalpables alza
los edificios de la simetría;

la luz se va por un pasaje de reflejos
y regresa a sí misma:
es una mano que se inventa,
un ojo que se mira en sus inventos.

La luz es tiempo que se piensa.

C U A R T E T O

A Alejandro y
Olbeit Rossi.

Ore, fermate il volo
e, carolando intorno
a l'alba mattutina
ch'esce da la marina,
l'umana vita ritardate e'l giorno.

TASSO

I

Paisaje familiar mas siempre extraño,
enigma de la palma de la mano.
El mar esculpe, terco, en cada ola,
el monumento en que se desmorona.
Contra el mar, voluntad petrificada,
la peña sin facciones se adelanta.
Nubes: inventan súbitas bahías
—el avión, una barca desleída.
La rápida escritura de los pájaros
—otros a ras del agua por pescados.
Camino entre la espuma y las arenas,
el sol posado sobre mi cabeza:
entre inmovilidad y movimiento
soy el teatro de los elementos.

II

Hay turistas también en esta playa,
hay la muerte en bikini y albajada,
nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes,
la cornucopia de fofos horrores,
plétora derramada que anticipa
el gusano y su cena de cenizas.

Contiguos, separados por fronteras
rigurosas y tácitas, no expresas,
hay vendedores, puestos de fritangas,
alcahuetes, parásitos y parias,
el pingre de los pobres y sus huesos.
Ricos roñosos, pobres pedigüeños:
«Dios no los ama» (Pope) *«y ellos tampoco,*
como a sí mismos odian a su prójimo».

III

Se suelta el viento y junta la arboleda,
la nación de las nubes se dispersa.
Es frágil lo real y es inconstante
—también, su ley el cambio, infatigable.
Gira la rueda de las apariencias
sobre el eje del tiempo, su fijeza.
La luz dibuja todo y todo incendia,
clava en el mar puñales que son teas
y hace del mundo pira de reflejos:
nosotros sólo somos cabrilleos.
No es la luz de Plotino, es luz terrestre,
luz de aquí, pero es luz inteligente.
Ella me reconcilia con mi exilio:
patria es su vacuidad, errante asilo.

IV

Para esperar la noche me he tendido
a la sombra de un árbol de latidos.
El árbol es mujer y en su follaje
oigo rondar el mar bajo la tarde.
Como sus frutos con sabor de tiempo,
frutos de olvido y de conocimiento.
Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas y palabras.
Por el cuerpo volvemos al comienzo,
espiral de quietud y movimiento.
Sabor, saber mortal, pausa finita:
tiene principio y fin—y es sin medida.
La noche entra y nos cubre su marea;
repite el mar sus sílabas, ya negras.

ESTE LADO

A Donald Sutherland.

Hay luz. No la tocamos ni la vemos.
En sus vacías claridades
reposa lo que vemos y tocamos.
Yo veo con las yemas de mis dedos
lo que palpan mis ojos:
sombras, mundo.
Con las sombras dibujo mundos,
disipo mundos con las sombras.
Oigo latir la luz del otro lado.

OCTAVIO PAZ

Leonardo da Vinci, 17 bis
MEXICO, D. F.



Octavio Paz en 1924.



En Guerrero, 1930.



En Rotapak, Afganistán, 1965.



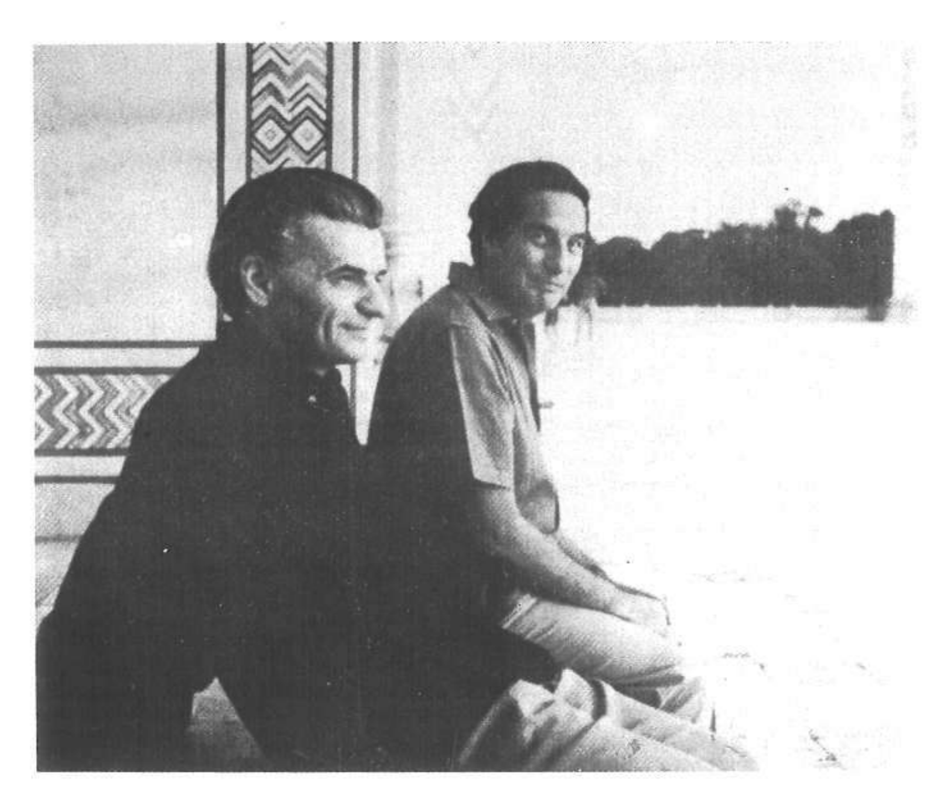
Con Carlos Fuentes, José Bianco y Marie José Paz. París, 1968.



Con John Cage en Estados Unidos, 1966.



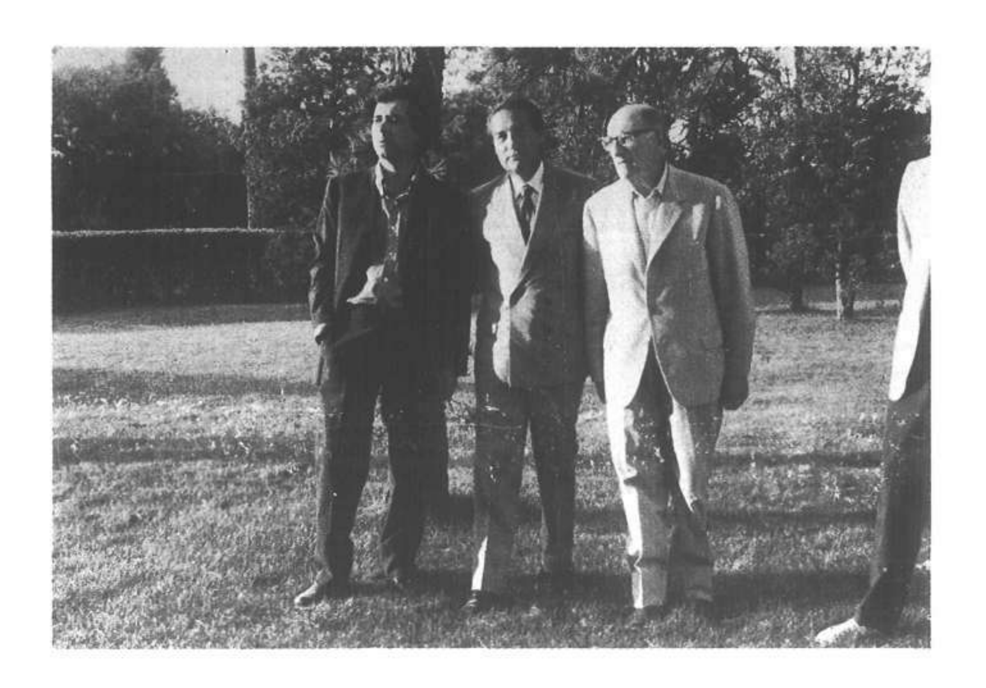
Con Julio Cortázar en 1968.



Con Ives Bonnefoy en el Taj Mahal, Agra, India, 1968.



Charles Tomlinson, Octavio Paz y Edouardo Sangüinetti. París, 1969.



Con Claude Esteban y Jorge Guillén. Estados Unidos, 1971.



Con Marie Jose Paz y Joseph Brodsky. 1974.



México, 1977. (Foto Manuel Alvarez Bravo.)



México, 1978 (Foto Eusebio Rojas.)

HOUSE

One builds a house of what is there
(horsehair bonded the plaster when horses were)
and of what one brings (the rhyme concealed):
space into its time, time to its space:

Mas
~~Pero~~ nacemos en casas que no hacemos.
(Vuelve la rima) Vuelve el sol, revive
desenterradas (puente entre líneas) imágenes
y me devuelve aquella casa en ruinas,

time and not I unmade — the rhyme revealed
only by the ~~silent~~ unheard space of time,
and fragile yet dissonant against its space:

el tiempo la deshace y el tiempo la rehace:
la rima, sol que nace de eco en eco,
la ilumina: ya no es espacio sino tiempo.

[«... envío también el manuscrito que me piden. Me pareció que era curioso publicar dos de los poemas (son en total ocho) que hemos escrito en colaboración (renga por correspondencia, renga en cámara lenta) Charles Tomlinson y yo. Escribimos dos series de cuatro (casi) sonetos cada una; los temas: *Casa* y *Día*. Los dos poemas que envío pertenecen a la segunda serie. En uno de ellos (Casa 3) yo había terminado con una cita de Rimbaud *(Une saison en enfer)*, pero Tomlinson me hizo ver que tal vez nosotros no teníamos derecho a usar esas palabras desesperanzadas para describir una experiencia distinta.

House 3

A self awakened in the press of things:
hacked into elm there I left behind
initials, date: and the marks remain:
they fix a childhood and a war in Spain:

la misma guerra grabó con su navaja,
no en el tronco del olmo imaginario:
adentro de mi frente, la roja orografía
de sus rencores, su palabra rota.

so that to taste once more my hope's true fragrance,
leaven of that miraculous first bread,
to hope, yet hope without extravagance:

~~muy severa es la hora; equidistante~~
~~de negaciones y resignaciones,~~
~~abrazo las rugosas realidades.~~
tracé, no con ideas ni con piedras,
con aire y luz, la forma de mi tránsito:
las casas son encuentros, despedidas.

Acepté porque comprendí que la poesía también *tiene su moral*—aunque esta moral sea muy distinta a la que nos predican los canónigos de uno y otro bando—. Moral que está no sólo en lo que se dice, sino en el *tono* de la voz con que se dice. Sin embargo, sigo creyendo que lo que dije era (es) cierto: estoy (estamos) "equidistante(s) de negaciones y resignaciones". Pero todo esto quizá no tenga sentido si no digo que, como se verá al leer el poema, el tema es la guerra de España (o sea, la infancia de Tomlinson y mi juventud—yo le llevo doce años—).» *(De una carta de Octavio Paz a esta Redacción).*]

CLAVES FILOSOFICAS DE OCTAVIO PAZ

1. La razón analógica.

Paz encarna la fecunda tradición hispánica del ensayo: habla de *esto,* de *aquello* y de *lo de más allá;* nada le es ajeno, porque nada es ajeno: todo es relación: esto en tanto que aquello, esto *como* aquello. Juego de correspondencias, juego de espejos, juego de reflejos; todo se corresponde, pero la suma de correspondencias sólo se corresponde a sí mismo; la *hybris* de la razón reclama un punto de apoyo, un sustrato, una mesa de juego: tablero ajedrezado, sustancia o materia. Pero, en el sistema de Paz, tal punto de apoyo no existe. La razón lo exige, por pereza, por necesidad de reposo o por fobia al vacío. Tentación constante para todo sistema de pensamiento, que se constituye como tal a partir de una apoyatura explícita o innominada—Sustancia, Idea, Materia, Dios—, Paz la elude. El resultado no podrá ser un sistema de pensamiento, pero tampoco lo contrario. Ni racionalidad diamantina ni caos orgiástico; ni Apolo ni Dionisos, ni el Ser ni la Nada: *el Juego.* Al mundo no lo explica la razón discursiva, ni lo sostiene Dios, ni se sostiene sobre una Sustancia: el mundo juega al mundo y su juego se llama *correspondencia analógica.* Si la razón no lo explica, el Arte lo remeda y lo prolonga. En la historia del pensamiento, si exceptuamos a Nietzsche, jamás se había formulado de manera tan explícita la afirmación de que la Metafísica sólo puede ser una Estética. La costumbre de la razón es el mundo regido por la trama de las causas y de los efectos, asentada en un principio que toma varios nombres—varias máscaras—, instalada en un tiempo lineal, que es sucesión y cambio y espoleada por un espejismo: el progreso indefinido. Liberada de estas trampas, la razón se mantiene en un hábito raramente frecuentado: el vértigo; suelta amarras, se desprende de todo asidero: si al mundo no lo rige la ley de las causas y los efectos, sino la de la *correspondencia analógica;* si el mundo no tiene un principio de sustentación, ni tiene una finalidad—propósito y término a la vez—; si el tiempo lineal es un espejismo y su realidad es el instante—evanescente e inasible—, la ra-

zón se ve postergada a sus propios confines, donde habita el vértigo: enloquece, alucina o desvaría. Su proceder discursivo pierde toda eficacia: o se trasmuta en otro discurso, o muere.

Anterior a la embriaguez fáustica del proceso discursivo—por inocencia—, o posterior al mismo—por exasperación—, la razón concita otro discurso que la niega, la completa o la rescata de su círculo narcisístico. Pero este otro discurso tiene un nombre: experiencia, rito, conjuro; y un operador: el arte. Por ello la prosa de Paz tiene los rasgos de un conjuro: juego de ecos, simetrías verbales y conceptuales, reiteraciones, elipsis; es precisa y azarosa a la vez, como una partida de ajedrez; transparente, para conjurar una transparencia que se desvanece apenas transparentada; juego conceptual que se despliega no en círculo, ni en espiral, ni en línea recta, sino en una estancia poblada de ecos.

Por eso este espacio se duplica en otro, su poesía: el juego conceptual—hechura, al fin y al cabo, de la razón—se transforma en mímesis de lo conceptuado y éste en mímesis del mundo: conjuro, rito, experiencia, provocación: arte. Símbolos puros que transmutan al mundo sin distorsionarlo ni forzarlo; el arte como catalizador de las correspondencias secretas y ocultas, y el poeta como concitador de formas sustentadas en sí mismas, sin la réplica—o fundamento—de un lugar ideal. Poste de relevo en un mundo de signos, el hombre como un signo entre los signos, movido y constituido por el torbellino de los símbolos: el hombre es un fragmento—y no el central—de una sinfonía simbólica que le sobrepasa.

Nunca, desde Epicuro, se había formulado con tanta precisión y eficacia el carácter fragmentario del hombre. Si la prosa de Paz es una de las más tersas, lúcidas, concisas y musicales en que jamás se había escrito en castellano, es porque obedece una pasión conceptual de la que no podía ser sino la expresión: *la analogía universal.*

2. El «a priori» simbólico.

Los ensayos filosóficos de Paz apenas si son tales si nos atenemos a una caracterización de la filosofía, según la cual el discurso filosófico es aquel que recurre a signos de referencia vaga y difusa, y que se empeña en convertir esa misma vaguedad en objeto de un tratamiento preciso y especializado. Paz no trata de hacer precisa la referencia de cada término porque sabe que la adecuación de un significante a su significado es imposible—impensable e indecible—, aun en el caso de las ciencias exactas.

Lo que sí sabe es que la precisión perfecta pertenece a la totalidad del mundo de los signos con respecto a un referente que permanece

oculto, *y que no es otro*—para nosotros—*que el mismo mundo de los símbolos.* Y decir que permanece oculto es un modo de decir que permanece opaco, porque el universo simbólico, en la totalidad de sus *correspondencias,* es inconmensurable con nuestra capacidad. La totalidad nos mece, y nos sobrepasa; por ello, sólo parcialmente, y en momentos privilegiados, la correspondencia se logra: acoplamiento de las personas en el acto amoroso, arreglo afortunado y azaroso de signos en el arte. Por un *instante* incandescente el sentido se hace *transparente;* el tiempo cesa de fluir y se rompe la cadena de hierro de las causas y los efectos. Milagro de precisión, ciertamente, pero no de la razón histórica, instrumental o discursiva, que vivirá constantemente en la ilusión de la misma, sino precisión de otro orden: el de *la imaginación* y *el deseo.* O, al menos, ni razón analítica ni razón dialéctica: *razón analógica,* vieja como el hombre y el mundo, como la religión y la poesía, pero vivaz como la imaginación, tenaz como el deseo. Discurso filosófico por partida doble: si nos libera de la ilusión analítica que nos procuraría un conocimiento falaz, nos conduce a una experiencia del sentido que, si bien fugaz y evanescente, se nos ofrece como *cifra* de la totalidad, y cuyo efecto es *felicidad.*

Por otra parte, la totalidad es impensable: vivimos en un universo de símbolos que nos constituye y nos excede; somos un signo entre los signos, y la parte no puede ver al todo; pero si todo se corresponde, la totalidad de alguna manera está en la parte, y debe existir un modo en que esa presencia se haga presente; dicho modo tiene un nombre: *transparencia,* y habrá de tener un operador que la concite; tal operador no podrá ser la razón discursiva, que no soporta escándalos y cuyo dominio está guardado por dos centinelas: el principio de no-contradicción y el de identidad.

Hegel conjuró el escándalo con la positividad de la negación. La razón analógica proclama el escándalo sin más: una cosa es esto *y* lo contrario; una cosa es esto *y* lo otro. Al mismo tiempo que proclama el escándalo, proclama el derecho al mismo.

3. La relación.

El pensamiento de Paz arranca de una convicción extrarracional: la unidad de todo lo existente. No sería preciso recurrir a Heráclito: «en una sola cosa consiste la sabiduría: en conocer el designio por el cual todo mediante todo se rige»; «... es sabio confesar que todo es uno»; «no entienden cómo lo discordante consigo mismo concuerda:

armonía que hacia atrás se tiende como la del arco y la lira»; «el tiempo es un niño que juguetea, tirando los dados: del niño es el reino».

Si el hombre es un fragmento del mundo, un momento del diálogo de los universos, el fragmento se define por su carácter diacrítico: por lo que le distingue frente a otros fragmentos; no es nada si no es una *relación*. El mundo, el hombre, el lenguaje: tejidos de relaciones. Enseñanza estoica, gnóstica, lingüística o de la física subatómica, la categoría de *relación* desplaza a la de *sustancia* o sustrato en la ontología de Paz. Suprimida la fuerza gravitatoria de las categorías pesadas que ofrecían reposo, apoyo o almohada a la razón, ésta se queda flotando: el juego se define por las reglas; los seres por las relaciones y oposiciones en que se integran; el signo por la oposición a otros signos: los tejidos de relaciones se sustentan a sí mismos; más aún: la exclusión de todo sustrato es la condición misma del juego, de las posibilidades combinatorias, de las correspondencias y las semejanzas, de la vivacidad, la diversidad y la proliferación. A la concepción fragmentada de lo existente se corresponde la realidad fragmentaria del arte: las creaciones artísticas son construcciones en movimiento, a la captura de un sentido: inminencia de una revelación que no se produce.

El lenguaje es un cuerpo cuyos distintos niveles de articulación están regidos por la ley de la oposición complementaria. Y, a su vez, el cuerpo, en el acto amoroso, nunca es aprehendido sino en fragmentos que aluden a otros fragmentos y a la totalidad del cuerpo. La metafísica de Paz se refleja en la *obra abierta:* «una forma que sin cesar se destruye y recomienza: regresa a su nacimiento sólo para volver a dispersarse y volverse a reunir. En rotación constante, en busca perpetua de su significado final, sin alcanzarlo jamás del todo, el poema es un mecanismo de transformación como las células y los átomos. Estos son transformadores de energía y vida; el poema de representaciones simbólicas. Unos y otros son aparatos metafóricos». De este modo Paz afirma rotundamente el carácter *mimético* de la obra de arte con respecto a la naturaleza, frente al carácter manipulador y deformante de la razón instrumental; ésta se rige por el principio del *dominio* y el *poder;* la razón analógica se rige por el principio del *placer*.

Al carácter lúdico de la naturaleza se sobrepone el carácter lúdico de la obra de arte; y este modo de operar no obedece al capricho, sino que resulta inevitable: obedece a nuestra condición de fragmento, de signo entre los signos; no somos un ser de excepción, sino un ser común o, como lo formulara Lévi-Strauss, el espíritu es una cosa entre las cosas: por eso se rige por sus mismas leyes. La topología que describe la obra de arte—el poema—se corresponde con la de la ontología: «no el círculo en torno a un centro fijo ni la línea recta: una dualidad

errante que se dispersa y se contrae, una y mil, siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se resuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario. Una forma que se busca». Por ello, «el valor de un cuadro, un poema o cualquier otra creación artística se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de *significar*».

4. Fragmento. Símbolo. Juego.

El tema de la caverna platónica toma en Paz una inflexión paradigmática: las sombras que los cuerpos de los amantes, al resplandor del fuego, proyectan en la pared, se transforman en una trama de símbolos y jeroglíficos: los amantes no pueden leerlos, sólo perciben sus fragmentos; tampoco pueden interpretarlos, aunque no ignoran que sus gestos se inscriben en la pared, transfigurados en nudos de escorpiones o pájaros; desconocen el sentido de ese teatro de signos, aunque no ignoran su tema pasional y sombrío y que la enramada que tejen sus cuerpos es impenetrable.

Dicho de otro modo: si la totalidad nos mece, si somos un fragmento del teatro de símbolos—un símbolo entre los símbolos—, no podremos leerlos en su totalidad, sólo fragmentariamente. Si somos a la vez actores y espectadores, no podemos ver el teatro.

Somos un elemento del gran juego, y nuestro destino consiste en proseguirlo: siga el juego. Vieja como el hombre mismo, esta idea no toma en Paz la solución gnóstica: no somos el juguete en manos de un dios borracho de segunda categoría, ni es preciso recurrir a un agente extrínseco al juego mismo para explicarlo: el número de elementos del juego es, aunque innumerable, finito; sin embargo, la posibilidad combinatoria es, para nosotros, prácticamente infinita. Infinitud que se basta a sí misma, y nos basta: nos mece; esto es, nos explica sin que entendamos su explicación; nos hace y nos deshace, pero no nos aniquila; nos abre las puertas de lo posible; esta apertura se llama *transparencia,* propiciada por la consecución de una correspondencia perfecta—en el amor, en el poema—, que exige una disposición específica: el *abandono.* Pero, respecto a Platón, es preciso destacar el rasgo diferenciativo fundamental: el mundo de los símbolos-sombras se sustenta a sí mismo sin necesidad de recurrir a un mundo consistente de sombras ni a un referente privilegiado: Bien o Sol. Más aún, como para Nietzsche, su exclusión explícita es la condición de la infinita *movilidad simbólica.*

Ciencias concurrentes—la lingüística, la psicopatología, la antropo-

logía, la biología, el psicoanálisis—demuestran que vivimos en un mundo de símbolos, que nos constituyen, nos determinan en nuestra subjetividad, normal o patológica, posibilitan la ciencia, desencadenan la guerra o firman la paz. La capacidad constituyente del símbolo se deriva de su carácter mediador: el universo de los símbolos se instituye como un orden tercero entre el yo, las cosas y los otros, impidiendo la identificación imaginaria y rescatando al hombre del estado animal. Más aún: la inconmensurabilidad entre el significante y el significado, que permite la flotación de los significantes, su desplazamiento o su relevo, constituye las arras de todo pensamiento finito, de todo arte, de toda poesía. Que no existen «las cosas mismas», sino las cosas simbolizadas, es una vieja adquisición de las ciencias, frecuentemente olvidada: ya Salustio había percibido lúcidamente que el mundo es un objeto simbólico, y A. Whitehead había sentenciado: los árboles son para el poeta símbolos de la palabra árbol. Paz va más allá: «las cosas mismas» no son sino símbolos: a partir de esta afirmación se propone mostrar las articulaciones de los distintos sistemas de correspondencias y su posible ordenación jerárquica.

5. Teatro de signos.

Notemos, ante todo, cómo la prosa de Paz es un contenido mimético de sus premisas conceptuales: las palabras se vuelven insustituibles, como en el poema; toda glosa de un fragmento de Paz nos devuelve al fragmento mismo, porque no hay otra forma de decir lo dicho. Simetrías, síntesis de opuestos verbales y conceptuales, economía de medios expresivos, precisión, ritmo: como dice el mismo Paz: toda frase quiere decir algo que puede ser dicho por otra frase. El lenguaje es un *querer decir*... La poesía transforma radicalmente el lenguaje: las palabras pierden de pronto su movilidad y se vuelven insustituibles. Hay varias maneras de decir una cosa en prosa, sólo hay una en poesía. El decir poético no es querer decir: es un decir irrevocable. El poeta no habla del honor, del horror o del paisaje: los muestra, los recrea.

Irrevocables e insustituibles, las palabras se vuelven inexplicables —excepto por sí mismas—. Su sentido no está más allá de ellas. Toda imagen poética es inexplicable: simplemente *es*.

Algo parecido sucede con la prosa de Paz: es irreductible, porque, en gran parte es pura prosa poética.

El fundamento de la antropología de Paz consiste en la afirmación de la continuidad del hombre con la naturaleza, sin estatuto alguno de privilegio para aquél: el hombre es un *tópos koinós,* un lugar común;

de donde se deduce que no es un hombre quien presta sentido a la naturaleza, sino que es ésta la que habla a través de los hombres, y sin que éstos lo sepan. Heredera directa de la antropología estructuralista o del psicoanálisis lacaniano, esta idea reconoce sus ancestros en Epicuro, los estoicos, Heráclito; lateralmente en la cábala, el budismo, el tantrismo. De cualquier forma: no nos interesan aquí sus genealogías, que el mismo Paz ha trazado, sino su consecuencia inmediata: la hipertrofia del yo y de la conciencia están en la raíz de nuestros males. De Descartes a Wittgenstein, pasando por la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza «domesticada» de la ciencia moderna, «el diálogo de la filosofía se convirtió en el monólogo interminable del sujeto. Los términos comienzan a invertirse: no es el hombre, sino el mundo el que no puede salir de sí mismo. El 'hombre en sí' ni siquiera es inaccesible: es una ilusión, la cifra momentánea de una operación de cambio». No es el hombre quien confiere sentido al mundo a partir de una previa in-significancia de éste. Signo entre los signos, el hombre es un *permutador* de signos, a cuyo través el mundo recita un monólogo consigo mismo. En posesión del lenguaje, el hombre se creyó a sí mismo por encima de los demás vivientes—y aparte de ellos—: el centro del mundo pasaba por su conciencia, y, a través de la palabra, era el oficiante del sentido en el orden del ser. Hoy el hombre sabe—diversas ciencias se lo recuerdan—que su humanidad es un precipitado de símbolos, que se le sobreimponen y le determinan. Somos hechura de universos simbólicos que no domeñamos sino parcialmente, y sólo a través de arreglos y reagrupamientos reiterativos dentro de un universo finito. «Hoy el hombre es una articulación o una metáfora en el discurso de la naturaleza: un momento de la comunicación entre las estructuras más simples y las más complejas, de los virus a los sistemas solares. El hombre no es el productor de los signos: es un signo más entre los signos»; «hoy nos damos cuenta de que somos el fragmento de una paradoja, no el central». «No somos nosotros los que decimos al mundo con el lenguaje: el lenguaje nos dice, el mundo se dice a sí mismo en el lenguaje.» Pertenecemos al orden del lenguaje, y no al revés. Ahora bien: «si el hombre es un accidente, sus puntos de vista son accidentales». Este relativismo hará cuartearse los más sólidos fundamentos de la razón discursiva: los contrarios no son tales; el tiempo lineal es una ilusión; lo Otro es lo Mismo; lo diverso es lo Uno. No es distinta la lección que se deduce de la Literatura moderna: a la soberanía del autor respecto de su obra, sucede, como convicción, la idea de la soberanía del lenguaje sobre el autor; negociación, a un tiempo, de «la obra de arte» y de la autoría literaria. La cosmogonía de Paz coincide con su ontología. Ante todo: «el lenguaje es como el universo, un mundo de lla-

madas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y a las plantas». «La escritura humana refleja la del universo, es su traducción, pero asimismo su metáfora: dice algo totalmente distinto y dice lo mismo. En la punta de la convergencia, el juego de las semejanzas y las diferencias se anula, para que resplandezca, sola, la identidad. Ilusión de la inmovilidad, espejismo de lo uno: la identidad está vacía...»

Pero, en segundo lugar, el universo es como un lenguaje: «No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase, cada frase dice algo distinto y todas dicen lo mismo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos. Lo que llamamos cosas son palabras: una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas estas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra página, que a su vez lo es de otra, y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora. El mundo pierde su realidad y se convierte en una figura del lenguaje. En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje».

El mundo, pues, es un lenguaje, pero el lenguaje es un mundo al que el hombre pertenece como un fragmento y no el central.

En ciertos pasajes Lévi-Strauss constata y recuerda el carácter de las cosas que las palabras tienen, cosas que se intercambian celosamente, como las mujeres y los bienes. Este carácter pervive en el mito del poeta inocente: antes del lenguaje, en el entrevisto acuerdo de las palabras y las cosas. Antes del lenguaje, o después del lenguaje—por su abolición, obra de la poesía—, «el poeta se alimenta del silencio en el que nada se dice, porque todo está dicho, todo está diciéndose». «El lenguaje vuelve habitable el mundo», porque el lenguaje—como lo vieron los estoicos—es orden, *mensura, ratio, logos.* «Un mundo de puros significados es tan inhospitalario como un mundo de cosas sin sentido —sin nombres—.» «La ausencia de relación entre las cosas y sus nombres es doblemente insoportable: o el sentido se evapora o las cosas se desvanecen.» La realidad informe y caótica que está detrás del lenguaje es insoportable y enloquecedora. La realidad sin medida—*non signata*— nos sacaría de quicio: así, la poesía, operación que anula el lenguaje, nos enfebrece con la visión instantánea de esa realidad lógicamente atroz; instantánea: no resistiríamos más. Al transmutar esa realidad en signos y símbolos, el lenguaje nos la hace soportable. Consecuencia y

causa a la vez de nuestro destierro de la realidad, el lenguaje es el *mediador:* establece la distancia entre nosotros y el mundo; así nos desidentifica de él; por esa operación nos distinguimos del animal: no estamos aherrojados a un *Umwelt.* El lenguaje nos constituye; ahora bien: la poesía es, al mismo tiempo, el recurso contra esa distancia: «lenguaje vuelto sobre sí mismo, y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje».

A la idea de la armonía universal—el universo está regido por el ritmo: música y danza—se añade otra: las palabras tienen un alma y el orden del lenguaje es el del universo. El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Pero el lenguaje es también discordancia. Como el hombre, es contingencia: a un tiempo, la palabra es música y significación. La caída consiste en la distancia entre el nombre y la cosa, consecuencia, a su vez, de la separación entre el hombre y el mundo. La inconmensurabilidad entre el significante y el significado, que está en la raíz del lenguaje, es la expresión y la conciencia de la caída. Si el poema nos devuelve a la inocencia que precede a la escisión, «por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa: descripción e interpretación del mundo». El lenguaje es la prosa del mundo: describe, interpreta e intenta explicar: recoger significantes y significados, empresa inalcanzable. Sólo el poema nos devuelve—por un instante—la inocencia original: al acuerdo entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y el ser. En el poema las cosas *son* un momento, para, en seguida, precipitarse en el no ser: desangrarse.

6. El hueco. El vacío. La hendidura.

Si la razón analógica, en su juego de correspondencias, nos devuelve a la unidad originaria, deberá mostrar las articulaciones de los distintos planos de la realidad que la razón discursiva niega en su tarea por separar y escindir: «el hombre es una articulación o una metáfora en el discurso de la naturaleza: un momento de la comunicación entre las estructuras más simples y las más complejas, de los virus a los sistemas solares». Articulación, metáfora, comunicación. Ahora bien: algo sabemos de antemano: si el hombre es un signo entre los signos, el hombre no puede leerse en la totalidad del texto a través del cual el mundo se dice a sí mismo; no podemos leer la danza porque somos figuras de la danza; además: no podemos leer el texto, porque si bien las distintas lecturas remiten a un texto original, dicho texto no existe, como no existe la amada, como no existe el sentido: «Oh inexistente por la que

existo / Oh presentida que me presiente». Todavía más: su no-existencia es la condición misma de la inagotabilidad de las lecturas. Si la razón analógica no teme a los guardianes de la razón discursiva, tampoco está poseída por el *horror vacui:* su amor la fundamenta. «En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay texto original.»

Dos ejemplificaciones artísticas de esta idea: *Un coup de dés,* de Mallarmé, y *El Gran Vidrio,* de Marcel Duchamp: «un espacio abierto que provoca nuevas interpretaciones, y que evoca, en su inacabamiento, el vacío en que se apoya la obra. Este vacío es *la ausencia de la Idea.* Mitos de la Crítica: si el poema es un ritual de la ausencia, el cuadro es su representación burlesca. Metáforas del vacío... el lector mismo no es sino una lectura más...

En suma, el poeta y la pintura afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar, y en esto reside la significación de ambas obras. Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del universo. Son obras en busca de significación».

El no-sentido del mundo, por las posibilidades de ser llenado, abre todos los sentidos. La significación no es sino la búsqueda del sentido. El mundo juega al mundo y el hombre no es sino una partida de ese juego. Si acaso: el mundo juega al mundo a través del hombre. El estatuto de jugador-jugado le es dado al hombre como poseedor del lenguaje, único mecanismo finito de distanciamiento y mediación respecto de las cosas. Pero el lenguaje no es sino una figura más del mundo: relaciones, oposiciones y diferencias, correspondencias, cópulas, metáforas; en una palabra, el juego universal de la analogía. «Ciencia de las correspondencias, la analogía no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos.» A través de la analogía la alteridad vive el sueño de la unidad, y la diferencia el de la identidad. Como juego de las semejanzas, la analogía ordena lo heterogéneo y plural; hace inteligible—habitable—el mundo. «No suprime las diferencias: las reduce, hace tolerable su existencia. No implica la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo. Dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece, la palabra *como* se evapora; el ser es idéntico a sí mismo.» «En la punta de la convergencia, el juego de las semejanzas y las diferencias se anula, para que resplandezca, sola, la identidad. Ilu-

sión de la inmovilidad, espejismo de lo uno: la identidad está vacía; es una cristalización, y en sus entrañas transparentes recomienza el juego de la analogía.» «La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos. La antigua noción de analogía reaparece: la naturaleza es lenguaje, y éste, por su parte, es un doble de aquélla. Recobrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y de la historia: la poesía es el testimonio de la inocencia original.» Foucault trazó los avatares históricos de la relación entre las palabras y las cosas. La analogía, como modo de operación del pensamiento por semejanza, es sorprendida en el momento en que el Renacimiento recoge los frutos de la larga tradición analógica que se hunde en la noche de los tiempos. Aun así esa historia es incompleta: sería preciso historiarla operando en Cusa, en Bruno, en Spinoza, hasta en Hegel, a lo largo de una tradición que corre paralela al crecimiento de la razón discursiva y sus derivaciones analítica e instrumental. Paz recoge otra tradición soterraña, nunca interrumpida, que se prolonga en los románticos y culmina en la modernidad. Al mismo tiempo incorpora su presencia, nunca perdida, en el Oriente. Pero ha llevado su empresa más allá de la mera historiografía: ha buscado sus fundamentos y su modo de operación; y, sobre todo, su obra de creación es una vasta, magnífica operación analógica que duplica y confirma los presupuestos teóricos. La presencia de un producto poético de tan alta calidad, indica, por una parte, el momento mínimo de la especulación en la obra de Paz en favor de la experiencia, del rito, del conjuro, de la acción. Todavía más: quizá por única vez en la historia literaria la operación teórica es simultáneamente una operación estética; la prosa de Paz participa de las mismas características del poema, como hemos dicho: glosa o paráfrasis, cualquier toque la desencanta o la transmuta; tampoco cabe reducirla a sistema, porque el universo de Paz no tiene centro: como la esfera de Pascal, su centro está en todas partes y la circunferencia en ninguno; su centro es el vacío, el cero, la nada, la grieta: «ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, el cruce de caminos, adonde empiezan los caminos». El no-espacio por el que los espacios existen. «Nace el ser de la nada»; «la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres de las cosas. No, digo que voy y vengo sin cesar, pero no me he movido desde que comencé a escribir».

7. El cuerpo. La muerte.

Si los seres son pura relación, su entramado es un puro jugueteo gratuito. El juego se define por una palabra que los oficios de la razón discursiva no conocen: el *placer;* no lo anima tanto el rigor conceptual como la precisión estética: «ya no lo toques más». La visión analógica no conduce a una metafísica, sino a una estética, no lo anima la lógica, sino la *imaginación;* no conduce a la usura pragmática de la razón instrumental, sino al derroche festivo; no se ruboriza en pensar que, en vez intercambiable: todo es símbolo. Pero «entre todos ellos hay dos, símbo-música—, nada ostenta en él un estatuto de privilegio, pues todo es intercambiable: todo es símbolo. Pero entre todos ellos hay dos, símbolos de símbolos que son el principio del fin del lenguaje humano y la prefiguración del otro lenguaje: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética». Ambos propician la unión de lo sensible y de lo inteligible, de la sensación y de la idea. En el primero, el fragmento corporal que la caricia aprehende es cifra de la totalidad del cuerpo, que, a su vez, es cifra de la totalidad cósmica.

En la segunda: fusión del sonido y del sentido, nupcias de lo sensible y de lo inteligible. Momentos de excepción para el hombre, porque en ellos se ofrece la consumación posible de la analogía: coincidencia casi perfecta entre un símbolo y otro: correspondencia. Su producto se llama felicidad. «La imagen del cuerpo es el doble del cosmos, la respuesta humana al arquetipo universal no-humano. Cada civilización ha visto el cuerpo de una manera distinta, porque cada una tenía una idea distinta del mundo. El universo se desdobla en el cuerpo, que es su espejo y su criatura. Nuestra época es crítica: deshizo la antigua imagen del mundo y no ha creado otra. Por eso no tenemos cuerpo.» El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y de lo maldito; añadamos: esa frontera es móvil y desplazable, según las civilizaciones y las religiones. La sacralización del cuerpo define el ámbito de las morales, porque define, al mismo tiempo, el ámbito de lo maldito. El cuerpo es erótico porque es sagrado: pese a los avances de la genética y al dominio de las funciones reproductivas, la fuente de la vida sigue siendo sagrada; la sacralidad no queda expurgada por el acúmulo de conocimientos, porque no pertenece a este orden, sino a otro: el de la investición simbólica. «Si el cuerpo es mero sexo e impulso animal, el erotismo se transforma en una función de reproducción; si la religión se separa del erotismo, tiende a volverse árida preceptiva moral»: así ha sucedido en el protestantismo.

El cuerpo se ilumina también por contraposición con la máquina: ésta es invención, fabricación, que envejece y se gasta más rápidamente

que nosotros: un modelo sustituye a otro; los cuerpos son re-producciones, re-creaciones: envejecen y mueren, pero el cuerpo es el mismo y distinto desde la aparición del hombre hasta nuestros días. Cada cuerpo es distinto, pero es el mismo cuerpo: inmodificable, insustituible, único. Siempre nuevo y siempre el mismo: aquí radica, como en el arte, su capacidad simbólica, su fascinación, su carácter sagrado. «El cuerpo es inmortal porque es mortal, y en esto reside el secreto de su permanente fascinación—el secreto de la sexualidad, tanto como del erotismo.»

La oposición sagrado/maldito se desdobla en esta otra: *cuerpo/no-cuerpo:* «el espíritu de todos los hombres en todos los tiempos es el teatro del diálogo entre el signo *cuerpo* y el *signo no-cuerpo*. Este diálogo *es* los hombres». Y ese diálogo *es* las civilizaciones: dicotomía estructural que le servirá para analizar civilizaciones alejadas: tantrismo y protestantismo.

El cuerpo es un surtidor de correspondencias, porque en el abrazo erótico no podemos poseerlo sino en fragmentos que aluden unos a otros, y, en el límite, a la totalidad; es el teatro de la correspondencia universal, la relación sin cesar deshecha y renaciente entre la unidad y la pluralidad: la resolución sensible de un problema lógico y metafísico. Pero, además, el cuerpo es la cifra y el símbolo de la totalidad cósmica: «¿el agua es femenina o la mujer es oleaje, río nocturno, playa del alba tatuada por el viento?». A través de la correspondencia de los cuerpos en el abrazo amoroso surge—por un instante—la analogía universal. «Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas.» Los efectos de ese momento de conquista de la analogía son: la disolución de los opuestos, la suspensión del flujo temporal, la ruptura de la continuidad espacial, la visión de lo mismo en lo Otro, de la unidad en la pluralidad, la felicidad; en una palabra: el mentís infligido a la razón discursiva, la ruptura de límites, el acceso al ser.

Pero es preciso no ignorar la ambigüedad de la imagen de la mujer: «por una parte es la imagen más perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo es el espejo en que el hombre puede verse en toda su dolorosa irrealidad. Pero también es algo más que todo eso: participa de nuestra universal falta de ser; carencia que se expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte». El hambre de acoplamiento simbólico es simultáneamente ansia de colmar la esencial «manque à être» y hambre de disolución en el infinito que se revela: «A la visión de un cuerpo que contemplamos tendido, paisaje de signos en el que podemos leer el anverso y el reverso de la realidad, sucede otra, activa, que no nos invita a la contemplación, sino

al abrazo». La muerte—mejor: su preconocimiento—es la verdadera diferencia, la raya divisoria entre el hombre y la corriente vital.

El sentido último de todas las metáforas es la muerte, porque todas se instauran contra y a partir de ella. Siguiendo los casos de Lévi-Strauss: «Cocina, tabú del incesto y lenguaje son operaciones del espíritu, pero el espíritu es una operación de la muerte. Aunque la necesidad de sobrevivir por la alimentación y la procreación es común a todos los seres vivos, los artificios con que el hombre afronta esa fatalidad lo convierten en un ser aparte».

La cocina, destinada a la evitación de la muerte biológica, se redobla de un artificio simbólico—y por ello se transforma en un lenguaje que define civilizaciones—como un refuerzo contra la muerte: un conjuro a un tiempo mágico y lógico, como la categorización del mundo a través de nomenclaturas y taxonomías animales.

Al mundo animal lo coronamos de símbolos: meras trampas para conjurar a la muerte en lo imaginario. «Sentirse y saberse mortal es ser diferente: la muerte nos condena a la cultura. Sin ella no habría ni artes ni oficios: lenguaje, cocina y reglas de parentesco son mediaciones entre la vida inmortal de la naturaleza y la brevedad de la existencia humana.» El acto amoroso es ambiguo: victoria sobre la muerte, y hambre de muerte a un tiempo. «En lo alto de ese contacto y en la profundidad de ese vértigo el hombre y la mujer tocan lo absoluto, el reino donde los contrarios se reconcilian y vida y muerte pactan en unos labios que se funden. El cuerpo y el alma en ese instante son lo mismo y la piel es como una nueva conciencia, conciencia de lo infinito, vertida hacia lo infinito... El tacto y todos los sentidos dejan de servir al placer o al conocimiento; cesan de ser personales; se extienden, por así decirlo, y lejos de constituir las antenas, los instrumentos de la conciencia, la disuelven en lo absoluto, la reintegran a la energía original. Fuerza, apetito que quiere ser hasta el límite y más allá del límite del ser, hambre de eternidad y de espacio, sed que no retrocede ante la caída, antes bien, busca palpar en su exceso vital, en su desgarramiento de sí, ese despeñarse sin fin que le revela la inmovilidad y la muerte, el reino negro del olvido, hambre de vida, sí, pero también de muerte.»

Ambigüedad, asimismo, del gran nudo de correspondencias que es la mujer: «es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades disgregadas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la muerte».

En el momento del vértigo amoroso el tiempo cesa de fluir: «dure un año o lo que dura un parpadeo, ese momento es inconmensurable». Es el *instante:* reverso del tiempo lineal y, al mismo tiempo, su consu-

mación. Si esa realidad, irreductible al tiempo lineal, fuera habitable por nosotros de modo habitual, seríamos como dioses; pero somos hombres, y no podríamos soportarlo. El instante se desvanece y volvemos a la escisión: vida/muerte, aquí/allí, arriba/abajo. «Juego mortal de la reflexión: la transparencia de la palabra ante la opacidad de las cosas, el reflejarse sin fin de una palabra en otra, de una conciencia en otra... Este conflicto tiene un nombre: pluralidad. La conciencia anda perdida entre la dispersión de objetos, almas y cuerpos femeninos.» «Los cuerpos son jeroglíficos sensibles. Cada cuerpo es una metáfora erótica, y el significado de todas estas metáforas es siempre el mismo: la muerte.»

«El acto corporal, el amor, es una metáfora en la cual se disuelve la muerte y la vida en un tercer término que no es ni ayer ni mañana, y que, sin embargo, participa del ayer y del mañana, de la vida y de la muerte, de lo masculino y de lo femenino.»

Los cuerpos «danzan su propia muerte venidera». Son jeroglíficos sensibles porque son surtidores de símbolos. El erotismo es una metáfora de la sexualidad porque transmuta los cuerpos en nudos simbólicos, y el acto en rito: «el amor es emblemático; la curiosidad se exalta ante los enigmas, simultáneamente juego infantil y rito de tránsito entre los antiguos. Adivinanzas, erotismo, amor: sistemas de correspondencias, lenguajes en los que no sólo los objetos, los colores y los sonidos, sino los cuerpos y las almas son símbolos».

El erotismo y el lenguaje no son realidades diferentes, porque en ellos se despliega un juego único: la correspondencia analógica. Los avatares de la pareja cuerpo/no-cuerpo se corresponden con los de la palabra, mitad racional, mitad irracional. Las postergaciones—o exaltaciones—de uno y otro corren parejas; he aquí una clave más para la interpretación de la historia de Occidente, que los historiadores de oficio no utilizan. La castración simbólica de Occidente—con la mutilación, simultáneamente verbal y no verbal de la mitad irracional, o «inferior» del hombre—relegó a zonas crepusculares partes de la realidad que hoy estallan: la mujer, el erotismo, el proletariado, el tercer mundo. El amor se separó de la sexualidad, pero «el erotismo es un juego, una representación en la que la imagen y el lenguaje desempeñan ún papel no menos cardinal que las sensaciones. No es un acto animal: es la ceremonia de un acto animal, su transfiguración». «El erotismo se contempla en la sexualidad, pero la sexualidad no puede contemplarse en el erotismo. Si se contemplase no se reconocería...» El erotismo es un *más allá,* por obra de la distancia que engendra la imaginación frente al mundo exterior. El disparado es el hombre mismo, al alcance de su imagen, al alcance de sí. Creación, invención: «nada más real que este

cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo. Con ese humo mi deseo inventará otro cuerpo... Imita y se inventa; inventa y se imita. Experiencia total que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste e ser siempre un *más allá.* El cuerpo ajeno es un obstáculo o un puente; en uno y otro caso hay que traspasarlo. El deseo, la imaginación erótica, la *videncia* erótica, atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. Más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, queremos ver *algo.* No sabemos a ciencia cierta qué es, excepto que es *más.* Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte». Por otra parte, el erotismo se despliega en la sociedad. Pero lo central en él no es la violencia transgresora—Bataille—, sino el ir *más allá:* transfiguración imaginaria: rito, teatro, ceremonia. El erotismo se despliega en la historia y en la sociedad, ciertamente, y, en este sentido, es inseparable de ellas. Pero, a su vez, es una realidad irreductible, pues se constituye contra la historia y contra la sexualidad animal: sólo se explica por sí mismo.

Todas estas claves teóricas le sirven a Paz para interpretar—iluminar—por relación o contraposición, distintas civilizaciones o distintos períodos dentro de una misma civilización: tantrismo, budismo, protestantismo, mundo azteca, México actual; revoluciones, revueltas, rebelión juvenil; le sirven, asimismo, para entablar un diálogo con ilustres representantes de una tradición «excéntrica» a la *hybris* racionalista y tecnológica: Fourier, Sade, Freud, Marx, Nietzsche, Bataille, Lévi-Strauss.

Pero el erotismo no es todavía el amor: por obra de la función especular que ejerce la imaginación «el erotismo es una infinita multiplicación de cuerpos finitos», en tanto que «el amor es el descubrimiento del infinito en una sola criatura». Pero esa única criatura es libre, y por ello puede darnos o retirarnos su presencia.

Conocida es la historia de la mujer: objeto de veneración o de deseo en la Antigüedad, tras una larga noche de esclavitud, reconquista su libertad como persona. Pero «el amor no es la libertad sexual, sino la libertad pasional: no el derecho a ejercer una función fisiológica, sino la libre elección de un vértigo», el vértigo de dos libertades que se encuentran, chocan o se funden.

Que el erotismo no es el amor, lo prueba la ambigüedad de sus relaciones: sin pasión erótica no hay amor, pero lo contrario, erotismo sin amor, no sólo es posible, sino frecuente. De aquí resulta fácil pasar a la ambigüedad que preside la era de la desrepresión sexual en todos los países, y a un análisis de sus conceptos claves: represión, transgresión, moralidades, legalidades, naturalidades. Freud, Sartre, Bataille, por un

lado: no hay civilización sin represión, y el amor es violencia transgresora; Blake y Fourier, por otro: hay transgresión y agresión porque hay represión. Al moralizarlo, el erotismo se legaliza y se politiza. La legalización lo integra en la normalidad, y anula su carácter excepcional; por la politización la pasión se transforma en opinión, y el sexo se vuelve crítico y panfletario. De este modo pierde su carácter sagrado; se hace del placer un deber: puritanismo del revés. «El erotismo contemporáneo, o se degrada en espectáculo comercial o se desnaturaliza en la política. Lo primero banaliza el placer; lo segundo lo anula.» En ambos casos pierde su carácter excepcional, pasional y festivo: los sentidos exasperados piden imágenes, símbolos, ritos, no sólo derechos, higiene o moral. «Y ahora de nuevo nos amenaza otra era glacial: a la guerra fría sucede el libertinaje en frío. Síntoma de la baja tensión erótica: la degradación de las formas. Pues el principio del placer, que es explosión y subversión, también, y por encima de todo, es rito, fiesta, ceremonia. Eros es imaginario y cíclico, lo contrario del *happening,* que sucede una sola vez.»

Por otra parte, el amor es la *puerta del ser.* El amor desemboca en la muerte, pero de esa muerte salimos al nacer. Es un morir y un nacer. La mujer es pura presencia, pura revelación: transparencia. Citando a Machado: «La mujer es el anverso del ser». Simultáneamente en ella el ser aparece y se oculta, revelación del ser y la nada, pero revelación activa en la que participamos: el amor es creación del ser, de nuestro ser. Nos creamos y nos aniquilamos al crearnos. «Mortalidad es transparencia», y al revés. Dialéctica del ser y la apariencia, del ser y la nada: «en el acto amoroso ser y apariencia son uno y lo mismo: presencia pura, marea del ser. Desaparece el mundo, las cosas y sus signos, las palabras; yo es tú, tú es yo. En el mismo instante se inicia el camino inverso: la presencia pierde pie. El ser se precipita en la nada. El ser es la nada. La nada es el ser. Aparece un cuerpo ajeno. Se oculta el ser y reaparece la apariencia. En ese instante puede aparecer la pregunta, el sadismo, la tortura por saber qué hay detrás de esa presencia irremediablemente ajena. Esa pregunta encierra toda la desesperación amorosa. Porque detrás de esa presencia no hay nada. Y, al mismo tiempo, de la nada de esa presencia el ser se levanta».

En el acto amoroso los contrarios se disuelven—se resuelven—en un tercer término que los anula reabsorbiéndolos: término que no es ni ayer ni mañana (disolución de los opuestos temporales), y que, sin embargo, participa del ayer y del mañana; disolución-resolución de otros opuestos: vida y muerte, masculino y femenino.

Pero esa fusión de contrarios es inestable, vivaz; está rehaciéndose constantemente. Por ello, «la unión amorosa no es identidad (si lo fuera

seríamos más que hombres), sino un estado de perpetua movilidad como el juego, o como la música, de perpetuo acordarse».

El amor no es un acto natural, sino el acto más específicamente humano, es decir, una creación que no se da en la naturaleza. Libre elección, acaso, de nuestra fatalidad, súbito descubrimiento de la parte más secreta y fatal de nuestro ser. Pero en nuestro mundo al amor se oponen la interdicción social y la idea cristiana del pecado, etc. El amor también es transgresión, por eso mismo. Ahora bien: «el amor no realiza al yo mismo: abre una posibilidad al yo para que cambie y *se convierta.* En el amor no se cumple el yo, sino la persona; el deseo de ser otro. El deseo de ser».

Puerta del ser, el amor es enajenación que nos saca de nosotros mismos para ser otro—otro cuerpo, otros ojos, otro ser—, únicamente en el cual podemos ser nosotros mismos. Todo se hace presente y vemos el otro lado, el lado oscuro y escondido de la existencia. El ser abre sus entrañas. «La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios.» En el momento amoroso, «oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos antagónicos, pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso, y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto».

8. Imaginación. Deseo.

Evidentemente estas vías de acceso al ser no son las de la razón discursiva: discurren a su margen; son su mentís y, a la vez, su coronación. Son el camino olvidado, la zona marginada por el imperialismo de aquélla. La socavan y, al mismo tiempo, la llevan más allá de sí misma. Introducen en su dominio la sospecha, la exaltación y la rabia; en sus derivaciones sociales y políticas alimentan las rebeliones y las revueltas, porque propician la vuelta de las zonas marginales a cuya costa habían erigido su imperio. Una vez más: en Paz el discurso especulativo se convierte en clave de análisis y crítica del pasado y del presente; pero asimismo del futuro; el discurso pasional—el discurso de la imaginación y el deseo—no conoce el tiempo; lo disuelve para instaurar el instante eterno, el instante revolucionario que sólo conoce el aquí y el ahora y que desmiente, a un tiempo, el mito del progreso indefinido, y el de los paraísos pasados o futuros.

Los poderes secretos, que constituyen nuestra específica manera de ser, se llaman: *imaginación* y *deseo.* Más amplios y poderosos que la ra-

zón, ésta no es sino una forma especializada de aquéllos. Poderes que nos permiten ir más allá de nosotros, a la búsqueda indefinida de nosotros mismos. «Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el mundo en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movido por esa imagen aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen.»

El deseo es el testimonio del desgarro y del destierro del hombre: desgarro de ser, falta de ser; destierro del reino del sentido, falta de sentido. Grieta, hendidura, vacío; separación de sí mismo y de su otra mitad; inconmensurabilidad del significante y el significado. Testimonio del destierro y, a la vez, efecto del destierro; pero también es la tentativa por recobrar la mitad perdida. El amor y la imagen poética son un instante de la vuelta a la patria, del encuentro del ser, de la reconciliación de los contrarios. El deseo se transforma así en una categoría estructural, no psicológica. Incoercible como la fatalidad, no se cumple sin el concurso de nuestra libertad, y en él se cifra todo nuestro libre albedrío. «No sabemos nada del deseo, excepto que cristaliza en imágenes, y que esas imágenes no cesan de hostigarnos hasta que se convierten en realidades. Apenas las tocamos, se desvanecen. ¿O somos nosotros los que nos desvanecemos? La imaginación es el deseo en movimiento.»

¿Cuál es la relación entre el deseo, la realidad y el amor? «El amor es el punto de intersección entre la realidad y el deseo. El deseo es más vasto que el amor, pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos. Sólo en ese desear un ser entre todos los seres el deseo se despliega plenamente. Aquel que conoce el amor no quiere ya otra cosa. El amor revela la realidad al deseo: esa imagen deseada es algo más que un cuerpo que se desvanece: es un alma, una conciencia. Tránsito del objeto erótico a la persona amada. Por el amor, el deseo toca al fin la realidad: el otro existe. Esta revelación casi siempre es dolorosa porque la existencia del otro se nos presenta simultáneamente como un cuerpo que se penetra y como una conciencia impenetrable. El amor es la revelación de la libertad ajena y nada es más difícil de reconocer que la libertad de los otros, sobre todo la de una persona que se ama y desea.»

Contradicción del amor: el deseo quiere consumarse mediante la destrucción de un objeto que el amor muestra indestructible e insustituible. El resultado es el deseo sin amor: soledad, o el amor sin deseo: angelismo inhumano. El deseo es siempre deseo del otro: del otro de sí mismo, la imagen de sí mismo. La captura de sí mismo se realiza en la experiencia poética y en la erótica. Pero esa captura exige una larga transmutación alquímica y un largo rodeo: en el acto erótico y en el

lenguaje poético la imaginación transforma al mundo y al cuerpo—doble del mundo—en una imaginería simbólica, regida por el ritmo analógico del poema, y de la caricia que engendra la dialéctica de la parte y el todo. Esta operación saca al hombre de sí mismo para volverlo a sí, volverlo a su ser original. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. Homogeneidad de las cosas; nupcias instantáneas del lenguaje y el mundo, acoplamiento de cuerpos y almas. «A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre—ese perpetuo llegar a ser—es. La poesía es entrar en el ser.»

Pero el amor es una experiencia casi inaccesible: a él se oponen la moral, las leyes, las razas y hasta los mismos enamorados. La relación con la mujer está viciada por la imagen que, producto de la sociedad, la cultura o la religión, proyectamos sobre ella; y, además, lo está por la propia imagen que la mujer tiene de sí misma. Los actos eróticos son desvaríos, desarreglos: no los determinan ni las leyes ni las morales. Son accidentes, productos fortuitos de combinaciones naturales. Su diversidad misma delata que carecen de significación moral. Tampoco los explican las morales ni las leyes, ni podemos jerarquizarlos: «la naturaleza es singular, es una fuente inagotable de *fenómenos*. La normalidad es una convención social, no un hecho natural». Convención cambiante, sí, contra la que el amor se instaura y se pasionaliza como transgresión.

9. Puertas del ser.

Amor y poesía: puertas del ser. Una misma fuerza es la que opera en el abrazo amoroso y en el poema: la fuerza que propicia el vértigo y el éxtasis. Participación en lo absoluto, y su expresión correspondiente como liturgia y fiesta a través del mecanismo de encantamiento que es el poema. En el amor, hombre y mujer tocan lo absoluto: fuerza, apetito que quiere ser hasta el límite y más allá del límite del ser... Amor y poesía coinciden en ser revelaciones, sacudidas del ser, socavamiento de los cimientos del yo, que se expresa en palabras no muy distintas de las que emplea el místico. «Ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos. Y en todos ellos los elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales, sin que sea posible separarlos sino tras una purificación o interpretación posterior.» En una palabra: «Poesía y amor son actos semejantes». Ambos, como dice Lévi-Strauss a propósito de los mitos y la música, son máquinas para suprimir el tiempo. En ellos, a través del mecanismo de las repeticiones, del ritmo—los fragmentos

que se desarrollan según la sucesión del tiempo, son aprehendidos en la totalidad de la obra, que, como tal, no es conmensurable con el tiempo—éste queda desbordado, negado, aniquilado. Lo mismo en el amor: repetición especular de una imagen que se refracta en mil imágenes, inconmensurables, en su totalidad, con fragmentos de espacio, con fragmentos de tiempo. «Allí el tiempo no es una sucesión: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora.» Caen los muros de la prisión mental: espacio y tiempo, cadena de causas y efectos.

«La voz poética, 'la otra voz', es mi voz. El ser del hombre contiene ya ese otro que quiere ser... La amada está ya en nuestro ser como sed y 'otredad'... Ser es erotismo.» La inspiración poética, como el amor, saca al hombre de sí mismo en busca de su ser. «La voz del deseo es la misma voz del ser, porque el ser no es sino deseo de ser.» Al mismo tiempo preconozco y recuerdo: prognosis y anamnesis. Disolución de los nombres, abolición de los pronombres: «por ti soy una imagen, por ti soy otro yo mismo. Yo es tú. Y también él, y nosotros y vosotros y aquello».

El idioma, los idiomas son modulaciones y metáforas de ese pronombre secreto y original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, pero también, y sobre todo, es recordar y volver a ser. *Volver a ser.*

Notemos: ese pronombre es indecible, innombrable. Si lo fuera, desaparecería, por el mismo movimiento, el lenguaje y el ser: el silencio y la Nada. El ser se origina a partir de la nada; la palabra a partir del silencio; la cultura a partir de la muerte; el amor a partir de la carencia. Una negación nos funda. El acoso de la nada, el silencio, la pobreza y la muerte, desencadenan la infinita movilidad del erotismo, la poesía y la técnica—derivación instrumental y práctica del gran principio de la analogía—. Estamos condenados al juego, a la vivacidad y a la movilidad perpetuas. «Poema: ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo, sino en la rotación de los puntos y la movilidad de los signos.» «Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra.» Visión de la realidad como conjunto de relaciones sincrónicas. Célula, palabra, grupo social: cada unidad es un conjunto de partículas, a la manera de las del átomo; cada partícula, más que una realidad aislada, es una relación. «Cuerpos de los amantes que se devoran como astros, sílabas que copulan.» «La cópula es verdadera, realmente, la unión de *samsara* y *nirvana,* la perfecta identidad entre la existencia y la vacuidad, el pensamiento y el no-pensamiento. Maithuna: dos en uno, el loto y el rayo, la vulva y el falo, las vocales y las consonantes, el costado derecho del cuerpo y el izquierdo, el allá arriba y el

aquí abajo.» «Escribir, jugar, copular: ¿agonizar?» La poesía, si no nos consuela de la muerte, nos hace entrever su inseparabilidad de la vida: son la totalidad; lo uno en lo otro, el yo en el tú, «y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos».

Doble función de la palabra: «mediación entre lo que soy y lo que estoy siendo, y medio para trascender esa distancia; mediación para trascenderme y cambiarme en otro—*un otro yo mismo* que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención».

En la misma frecuencia espiritual de Nietzsche aparece el concepto de *inocencia:* oculta por la rutina y por la diaria amargura, pero alcanzable por el amor y la poesía: ambos son la revelación de una experiencia en la que participan todos los hombres; en la que pueden y deben participar todos los hombres.

Los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos, sino en ellos mismos. Esta eternidad y esta reconciliación con el mundo se producen en el tiempo y dentro del tiempo, en nuestra vida mortal, porque el amor y la poesía no nos ofrecen ni la inmortalidad ni la salvación. Por ello, «el verdadero tema de nuestro tiempo—y el de todos los tiempos—es el de la reconquista de la inocencia por el amor». «Poemas: cristalizaciones del juego universal de la analogía, objetos diáfanos que, al reproducir el mecanismo y el movimiento rotatorio de la analogía, son surtidores de nuevas analogías. El mundo juega en ellos al mundo, que es el juego de las semejanzas engendradas por las diferencias y el de las semejanzas contradictorias.»

10. Articulaciones analógicas.

Si la analogía vuelve habitable el mundo al expurgar la contingencia y el azar a través del juego de las correspondencias—a la contingencia y al accidente opone la regularidad, a la diferencia y a la excepción la semejanza—el mundo está regido por el ritmo en sus inacabables repeticiones y conjunciones. En ese teatro de acordes y reuniones, todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran al fin su doble y su correspondencia. Esa analogía tiene una historia: está presente en las grandes religiones y civilizaciones, en el platonismo, el estoicismo, y en el mundo medieval; se continúa en varias sectas: gnosticismo, ocultismo, hermetismo; pervive como religión secreta de occidente y entronca con varios movimientos de crítica social y revolucionaria, libertaria y libertina. Creencia teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión

que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros, de las sustancias materiales, de las sílabas y las palabras. Erotismo astrológico, erotismo alquímico, erotismo subversivo: «la atracción erótica rompe las leyes sociales y une a los cuerpos sin distinción de rangos y jerarquías. La astrología erótica ofrece un modelo de orden social fundado en la armonía cósmica y opuesto al orden de los privilegios, la fuerza y la autoridad: la alquimia erótica—unión de los principios contrarios, lo masculino y lo femenino y su transformación en otro cuerpo—es una metáfora de los cambios, separaciones, uniones y conversiones de las sustancias sociales (las clases) durante una revolución. Correspondencias verbales: la revolución es el *crisol* en el que se produce la *amalgama* de los distintos miembros del cuerpo social y su transubstanciación en otro cuerpo».

Juego universal de la analogía: erotismo astrológico, erotismo alquímico, erotismo revolucionario, erotismo lingüístico, erotismo corporal. Claves para entender el sentido de los signos de los tiempos: revolución juvenil, revolución sexual, revueltas políticas. Y también: claves para entender la historia de los pueblos y su psicología. A través de las correspondencias entre los diversos planos, un principio único, la analogía—no principio ontológico, sino estructural—se transforma en principio universal de interpretación. Un sistema coherente de pensamiento se organiza en torno a un principio de orden no subsistente—fijo, eterno, inmóvil—, sino lúdico: la vivacidad pura que Nietzsche reclamaba. A la visión de un mundo regido o sustentado en principios únicos y estables—materia o espíritu—, Paz opone un principio que no es ni lo uno ni lo otro: la rejilla estructural, la analogía, que está ahí, formalizada sin haber sido formalizada por nadie, y que rige tanto las conductas de los astros como las de los hombres. Puro juego sustentado en sí mismo, y, al mismo tiempo, gratuidad incondicionada. Finitud epicúrea, contra la que la razón discursiva se rebela, pero a cuyo favor se inclina una parte secreta de nosotros mismos, que sabe que la totalidad nos mece—nos acuna—, y, por ello nos impulsa a abandonarnos. «Nuestro lenguaje es un dialecto más en el sistema de lenguajes que es el cosmos. Nuestro materialismo no es dialéctico (histórico) ni biológico (evolucionismo), sino matemático, lingüístico, mental. En rigor, no es ni idealismo ni materialismo. No es lo primero porque reduce la idea a una combinación de llamadas y respuestas físicoquímicas; no es lo segundo porque concibe la materia como un sistema de comunicación: el fenómeno es un mensaje o una relación entre factores que sólo por pereza mental pueden llamarse todavía materiales. La estructura íntima de esos factores no es distinta a la de los símbolos matemáticos y verbales: es un sistema de relaciones. Antes nos regía una providencia o

un logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina: nos *significa.*» Paz se identifica aquí, sin residuos, con el Estructuralismo: lingüístico, psicoanalítico, antropológico o arqueológico.

11. Tiempo. Instante.

La analogía sirve, asimismo, como operador real y crítico a la vez, de la instauración del tiempo nuevo: el *instante,* el tiempo de la plenitud; tiempo beatificante, crítico y revolucionario.

El amor y el poema lo instauran; la revolución lo encarna. Pero el instante, como el corazón, es ambiguo: sístole y diástole: «ser el punto más alto de la marea temporal, la intensidad extrema del tiempo y, en el mismo movimiento, su anulación. El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de la caída. La analogía entre instante y corazón, abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo». Como dice un verso conocido de Paz: «El presente es perpetuo... / Cada caricia dura un siglo / Para el dios y para el hombre / Un mismo tiempo / Un mismo despeñarse». Y en otro lugar: «No durar: ser eterno, / labios en unos labios... / Ser eterno un instante».

Como la ola, que en un instante emerge, y en otro se derrumba: «Su movimiento es su forma», movimiento puro, *motus sine movente.* «En la cima del instante / me dije: 'Ya soy eterno' / en la plenitud del tiempo. / Y el instante se caía / en otro, abismo sin tiempo.»

Los signos de los tiempos anuncian la reconquista del *instante* como fusión de los contrarios y abolición de la sucesión en esa metáfora que es el ahora, y que se manifiesta plenamente en la unión erótica, en la que percibimos cómo se disuelve el antagonismo de la vida y de la muerte.

Así como el hombre anda a la búsqueda de su otra mitad, de su *otro de sí,* arrojado al tiempo de la sucesión lineal, del reloj y del calendario, busca también ansiosamente el *otro tiempo:* un tiempo prohibido, inaccesible: el ahora; no la eternidad de las religiones, sino la incandescencia del instante: consumación y abolición de fechas. El tiempo que exigen el amor, la poesía; el tiempo que exige la rebelión juvenil. La emergencia de ese presente parece visible en muchas zonas de la sensi-

bilidad contemporánea, especialmente en la rebelión juvenil: «Si la revuelta de las naciones subdesarrolladas niega las previsiones del pensamiento revolucionario sobre la lógica de la historia y sobre el sujeto histórico universal de nuestro tiempo (el proletariado), la rebelión juvenil destrona la primacía del futuro y desacredita los presupuestos tanto del mesianismo revolucionario como del evolucionismo liberal: lo que apasiona a los jóvenes no es el progreso de la entelequia llamada humanidad, sino la realización de cada vocación humana concreta, aquí y ahora mismo. La universalidad de la rebelión juvenil es el verdadero signo de los tiempos: la señal de cambio de tiempo... La doble crisis del marxismo y de la ideología del capitalismo liberal y democrático posee la misma significación que la revuelta del mundo subdesarrollado y la rebelión juvenil: son expresiones del fin del tiempo lineal». *Hic et nunc.*

El instante pleno frente a los paraísos prometidos y la hipoteca del presente en favor del futuro ilusorio del progreso indefinido. Simbólicamente, los estudiantes del mayo del 68 apedrearon los relojes: el instante revolucionario como plenitud del tiempo: acabamiento del pasado en el presente—consumación—, y colonización del futuro simultáneamente.

Si algo caracteriza a la civilización contemporánea es la instantaneidad; pero ese instante, al que se abraza frenéticamente, es ambiguo: abraza un fantasma sin saberlo. «El culto al instante fue una *sagesse* o una desesperación. En la antigüedad grecorromana fue una filosofía para enfrentarse a la muerte; en la época moderna la pasión que transforma el instante en acto único. El instante no era únicamente lo pasajero, sino lo excepcional, aquello que nos ocurría de una vez para siempre: el 'instante fatal', el de la muerte o el del amor, el instante de la verdad. Excepcional y definitivo, era también una experiencia personal. La nueva rebeldía diluye el instante en lo cotidiano y lo despoja de su mayor seducción: lo imprevisto. Es un culto promiscuo: engloba a todas las clases, edades y sexos. Para nuestros padres el instante era sinósimo de separación, línea divisoria entre el antes y el después; hoy designa la mezcla de una cosa con otra. No la fusión: la confusión.»

El tiempo que fluye, en el límite de su transparencia, propiciada por el amor, el poema, o el abandono, deja de fluir. Pura transparencia: «no hay nada detrás». Cresta y valle, encumbramiento y desvanecimiento de la ola: «El instante se congela, blancura compacta que ciega y no responde y se desvanece, témpano empujado por corrientes circulares. Ha de volver».

Estamos condenados a buscar el centro del mundo, del que fuimos expulsados, a través del laberinto: laberinto del lenguaje. «Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la sig-

nificación. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario al de las otras palabras. En el interior del lenguaje los significados combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan. La proposición: todo es significativo porque todo lenguaje puede invertirse: todo carece de significación porque todo es lenguaje. El mundo es un orbe, etc....» Nueva versión del mito de la caída: hemos sido expulsados del paraíso en el que el lenguaje era trasunto del ser—pura transparencia—y precipitados al mundo opaco de las palabras; allí el tiempo no era sucesión y tránsito, sino presente fijo que contenía el pasado y el futuro, y hemos sido precipitados al tiempo cronométrico, prisioneros del reloj, del calendario y de la sucesión. «Pues apenas el tiempo se divide en ayer, hoy y mañana, en horas, minutos y segundos, el hombre cesa de ser uno con el tiempo, cesa de coincidir con el fluir de la realidad.» Enseñanza de Bergson: se nos escapa la *durée réelle:* «la medición espacial del tiempo separa al hombre de la realidad, que es un continuo presente, y hace fantasmas todas las presencias en que la realidad se manifiesta».

El poema tiene todos los caracteres de una fiesta, como los tuvo el mayo del 68: rito y ceremonia. Y el sentido más profundo de la fiesta, como nos recuerdan Elliade y Caillois, consiste en la abolición de tiempos con la rememoración del acontecimiento primordial, arquetípico, que está fuera del tiempo—que es el tiempo original—. Por la participación festiva o poética nos identificamos con él: nuestra subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, presente puro, que se recrea sin cesar: el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. «Y así, el Mito—disfrazado, oculto, escondido—reaparece en todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra historia: nos abre las puertas de la comunicación», nos rescata del laberinto de la soledad. «Hambre de encarnación padece el tiempo», encarnación en símbolos, en mitos, en rituales, en sacramentos. El tiempo lineal y del progreso indefinido es hijo del tiempo cristiano: creación y escatología, Génesis y Apocalipsis. Los tres presupuestos que sustentan la concepción lineal de la historia se derrumban: la historia es plural e irreductible a la lucha de clases, así como a la sucesión lineal y progresiva de las civilizaciones; la trama de la historia es también plural: no hay un agente de la historia en cada época, sino varios. Pluralidad de personajes y pluralidad de tiempos hacia muchos *dondes,* no todos situados en el futuro.

El ocaso del futuro se manifiesta especialmente en la sociedad occidental que creó su religión: progreso, ahorro, trabajo.

Signos diversos apuntan hacia ello: crisis de la noción de vanguardia en la esfera del arte, irrupción violenta del erotismo. La forma ex-

trema de la modernidad en el arte es la destrucción del objeto artístico; esta tendencia, que se inició como crítica de la noción de «obra de arte», culmina ahora en la negación misma del arte. «El círculo se cierra: el arte deja de ser 'moderno': es un presente instantáneo. En cuanto a la sexualidad y al tiempo: el cuerpo nunca ha creído en el progreso, su religión no es el futuro, sino el hoy.»

Distintos signos desmienten la concepción lineal de la historia y su consecuencia: la noción y el culto al progreso indefinido, en sus versiones capitalista y socialista. Al mismo tiempo: desmienten la idea de personaje único—clases, civilizaciones—, y al discurso racional que lee esta historia: el monólogo filosófico del yo, la conciencia, la Idea, la razón instrumental. «Unos y otros—sucesos y actores—desmienten el texto de la pieza. Escriben otro texto—lo inventan—. La historia se vuelve improvisación. Fin del discurso y de la legibilidad racional.» Improvisación e imprevisión. La historia, por lo demás, es una traducción; al interpretarla, la vivimos: cada uno de nuestros actos es un signo. «La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar (aunque quizá siempre dice lo mismo) y de ahí que de tiempo en tiempo se descartan ciertas versiones en favor de otras que, a su vez, antes habían sido descartadas. Cada traducción es una creación: un texto nuevo...» Como dice Lévi-Strauss: la historia es un mito contado por el historiador, que es hechura de su época, de su situación, de su propia historia. La historia real es imposible por la imposibilidad de controlar todas las variables.

De este modo la historia se transforma en un juego; su legibilidad en un saber o en un arte: no una ciencia ni una técnica, ni una filosofía: «continuo cambio de trama y personajes, la historia ya no es una pieza escrita por un filósofo, un Partido o un Estado poderosos; no hay "destino manifiesto": ninguna nación o clase tiene el monopolio del futuro. La historia es diaria invención, permanente creación: una hipótesis, un juego arriesgado, una apuesta contra lo imprevisible». La historia es inhumana: no tiene sentido, porque su sujeto único es una entidad abstracta—la humanidad—, en cuyo nombre se separa a los amantes, se condena al disidente, se suprime a los hombres: feudalismo, capitalismo, comunismo. La totalidad de la pieza es una pesadilla infinita. Pero hay otra historia: aquella que es el lugar de la prueba, en la que cada hombre concreto puede realizarse a sí mismo como tal—no como categoría abstracta—y convertirse en persona. En lenguaje hegeliano: en el máximo de concretez alcanzar su universalidad y esencialidad. «Y ese hom-

bre puede comunicarse con los otros hombres y ser así el hermano de sus semejantes desemejantes.» Lo mismo que los hombres, los pueblos son otredad: diálogo con un locutor invisible que es su otro, que es su yo; interioridad y exterioridad se funden. «La otredad es nosotros mismos. La dualidad no es algo pegadizo, postizo o exterior; es nuestra realidad constitutiva: sin otredad no hay unidad. Y más: la otredad es la manifestación de la unidad, la manera en que ésta se despliega. La otredad es una proyección de la unidad: la sombra con la que peleamos en nuestras pesadillas; y a la inversa: la unidad es el momento de la otredad: ese momento en que nos sabemos un cuerpo sin sombra, o el pasado reaparece porque es un presente oculto.»

El tiempo tiene en la semilla su imagen: caída en el surco; tierra escindida; presente escindido. El primitivo conoce el instante pleno y compacto, sin ayer ni hoy, sin antes ni después. Al caer en la escisión del tiempo siente la extrañeza de la caída en un ahora insondable. El calendario nombra al tiempo, y, al no poder dominarlo, aleja el presente. La historia, hechura del tiempo lineal, agranda y ahonda la escisión, la hendidura. «Calendarios, dioses y filosofías caen, uno a uno, en el gran agujero. Suspendidos sobre el hoyo, hoy la caída nos parece inminente. Nuestros instrumentos pueden medir el tiempo, pero nosotros ya no podemos pensarlo: se ha vuelto demasiado grande y demasiado pequeño.» El tiempo del primitivo sería el tiempo original, tiempo que no es ni profano, ni religioso ni cíclico. «En el tiempo sagrado y en el profano, los intermediarios—sea el dios o el concepto, la fecha mítica o el reloj—nos preservan del zarpazo del presente. Entre nosotros y el tiempo bruto hay algo o alguien que nos defiende: el calendario abre una vía en la espesura, hace navegable la inmensidad. La obra del primitivo niega la fecha o, más bien, es anterior a toda fecha. Es el tiempo anterior al antes y al después.» La sociedad industrial ha perdido ese centro y se ha desfondado; sin fundamento, anda desaforada. «Cortada del pasado y lanzada hacia un futuro inasible, vive al día; no puede volver a sus principios y así conquistar sus poderes de renovación. Su abundancia material e intelectual no logra ocultar su pobreza esencial: es dueña de lo superfluo, pero carece de lo esencial. El ser se le ha ido por un agujero sin fondo: el tiempo, que ha perdido su antigua consistencia. El vacío se revela como desorientación y ésta como movimiento. Es un movimiento que, por carecer de dirección, es semejante a una inmovilidad frenética.» A la intensidad del instante se le ha sobreimpuesto un sucedáneo, el frenesí de la prisa: acumulación cuantitativa de instantes diversificados.

Tiempo y tiempos: el tiempo cíclico era fatalista; la respuesta al mismo fue la santidad o el cinismo: Buda o Diógenes; el tiempo recti-

líneo postula la identidad (el hombre no es pluralidad) y la homogeneidad (los hombres son iguales); la respuesta al mismo fue la revolución o la rebelión: Marx o Rimbaud. El signo de nuestro tiempo parece ser una revuelta: reintroducir la otredad en la vida histórica, el otro, los otros: conquista de la diversidad y la pluralidad. Revolución, rebelión, revuelta: claves para entender la historia y la sociedad.

12. Tiempo-Cuerpo.

El tiempo moderno es el tiempo rectilíneo, que incluye las ideas de progreso, historia, colonización del futuro; tiempo del ascetismo moral (represión sexual) y del ascetismo festivo (usura frente al gasto vital de la fiesta, trabajo productivo para colonizar el futuro), tiempo, en una palabra, del *signo no-cuerpo*, empeñado en dominar a la *naturaleza* y en dominar a los instintos; tiempo de la sublimación, la agresión y la automutilación; tiempo de la castración simbólica por partida doble: de las *partes pudendae*—sexo-excremento-dinero escondidos en el silencio-letrina-banco—, y lingüística: desnutrición simbólica, trivialización ritual de los actos y conductas. Pues bien: según Paz, ese tiempo se acaba, y el que lo suplante no será ni lineal ni mítico, ni pasado, ni futuro, sino una vuelta general de los tiempos. Su signo: las rebeliones contemporáneas, el arte, la poesía, el erotismo... Tiempo del signo cuerpo, del ahora y el aquí; negación del signo no-cuerpo en todas sus versiones occidentales, sean religiosas o ateas, filosóficas o políticas, materialistas o idealistas. No un más allá—abigarradas eternidades del otro mundo o paraísos abstractos del fin de la historia—, sino la medula, el centro invisible del tiempo, aquí y ahora, como lo exigían los muchachos del mayo parisino. Tiempo mortal, tiempo carnal, tiempo sensual, que introduzca la palabra maldita—*placer*—en el centro mismo de la auténtica maldición: el trabajo. «El trabajo consuma la victoria del hombre sobre la naturaleza y los dioses; al mismo tiempo lo desarraiga de su suelo nativo, seca la fuente de su humanidad. La palabra placer no figura en el vocabulario del trabajo. Y el placer es una de las claves del hombre: nostalgia de la unidad original y anuncio de reconciliación con el mundo y con nosotros mismos.» El cristianismo, y luego el capitalismo, humilló al cuerpo, exaltando, al mismo tiempo, los valores del ahorro, el trabajo y el progreso. El puritanismo bolchevique hizo de él una mística. «Pero la rebelión contemporánea, la resurrección de los cuerpos, ha desplazado el trabajo como valor central de nuestra civilización.»

Invitación al ocio, sí, pero, al mismo tiempo, caución contra su ambigüedad: ha de estar presidido y regido por la imaginación festiva para

no caer en la trivilidad: el ocio envilecido de los grandes imperios, el circo romano o el hipódromo bizantino, o sus sustitutos modernos: los espectáculos idiotas, las vacaciones... La sociedad de consumo se instaura contra los deseos más íntimos. Sobrealimentación y castración constituyen la sociedad de los satisfechos. «La rebelión de los muchachos opone a las antiguas utopías geométricas el valor único e irrenunciable de la vida concreta. No se trata de construir la ciudad perfecta, sino de preservar la vida propia, la energía del deseo que despliega su interrogación maravillosa aquí y ahora mismo... La rebelión contra la abundancia enlatada y la felicidad manufacturada es igualmente rebelión contra la idea de revolución. El futuro ha perdido su seducción: lo que cuenta es el acto instantáneo, la ruptura del orden abstracto que impone la industria.»

El arte contemporáneo es, debe ser, al mismo tiempo contemplación y acción: el lector y el oyente participan en la creación del poema: el oyente musical es el silencioso ejecutante de la obra (Lévi-Strauss). Regido, no por la idea de sucesión lineal, sino por la conjunción, dispersión y reunión de lenguajes y tiempos, es la abolición de lenguajes y tiempos: fiesta y contemplación, arte activo y colectivo. La democracia igualitaria siente nostalgia de los principios que animaron la revolución, que evoca el tiempo lineal de la historia; al mismo tiempo siente hambre de fiesta, que evoca el tiempo circular del Mito. La Revolución que vuelve es la Fiesta, que en las sociedades modernas y en las revoluciones históricas termina en pantomima y trivialización. Fiesta de la diosa Razón—sin Robespierre ni guillotina, pero con gases lacrimógenos y televisión—. La Revuelta como orgía verbal, saturnal de lugares comunes. La Nostalgia de la Fiesta se transforma en Náuseas de la Fiesta.

13. Analogía y crítica.

La analogía—la operación olvidada—que, según Paz funda la vuelta de los tiempos—del tiempo—se instaura frente a la categoría que define los tiempos modernos: la crítica. El reinado de la subjetividad se inició como crítica de los profetas y cristalizó en tres conceptos: evolución, revolución, subversión: Darwin, Marx, Nietzsche. República de los iguales, progreso indefinido, reino del superhombre: operaciones críticas porque exigen la intervención activa de la crítica, y porque son operaciones de orden crítico: niegan esto para afirmar aquello, eliminan un término para afirmar el otro. La analogía funda por la unión o correspondencia de los contrarios. «Pero aquello que eliminamos por la violencia de la razón o del poder, reaparece fatalmente y asume la forma de la crítica.

La época que ahora comienza es la de la revuelta de las realidades suprimidas. Vivimos una vuelta de los tiempos.» Pero, a su vez, la *ironía* —negación de la crítica—afirma el Mito. Por cualquier lado retornamos al tiempo original, al Mito de la Edad de Oro: «Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original, y los hombres a su primitiva pureza. El tiempo (la duda, la elección entre lo bueno y lo malo, entre lo injusto y lo justo, entre lo real y lo imaginario) dejará de triturarnos. Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y conocer a nuestros semejantes».

14. Analogía e ironía.

Mito de la Edad de Oro, utopía inocente—búsqueda de la inocencia original, nostalgia del paraíso perdido—, pero que afirma rotundamente que aquella Edad no está fuera de nosotros, ni hacia adelante ni hacia atrás, sino en los poderes ocultos, nunca perdidos, de la imaginación y el deseo. Paraíso abierto a todos los hombres. Utopía crítica—crítica de la crítica—inclina la balanza del lado del Mito. Empeñada en destruir aquello mismo que crea, la ironía es la obra vuelta sobre sí misma; en su aspecto negativo, es la sustancia crítica que impregna la obra, las grandes creaciones de la modernidad, de Cervantes a Joyce y a Duchamp; en su aspecto positivo, por el proceso dialéctico de la negación de la negación—crítica de la crítica—transforma la crítica en Mito. El papel de la Crítica consiste en ser una contemplación activa: el crítico resulta criticado—creado—por la obra.

La muerte nos condena a la cultura, ciertamente, pero perdida la identidad-eternidad cristiana, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes (que fundan la cultura misma). Dos recursos contra la excepción: la *ironía* —estética de lo bizarro, lo único, lo excepcional—, y la analogía—estética de la totalidad—: «la totalidad nos mece». La ironía dice: la totalidad es el engaño; la analogía dice: el engaño es la excepción. Irreconciliables. La analogía pertenece al tiempo del Mito y lo funda; la ironía pertenece al tiempo histórico, es *moderna,* consecuencia y conciencia de la historia. Dialéctica de la analogía y la ironía: aquélla englute a «ésta en el abanico de las correspondencias; pero la ironía desgarra el abanico, mostrando la excepción y la fatalidad».

«La ironía muestra que si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o

en silencio: la ironía no es ni una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra: la no-comunicación.

El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal.» La analogía desmiente a la muerte como contrario de la vida, pero «¿qué sabemos de la muerte?»

Por un lado, la totalidad—estética en este caso—disolvería la individualidad con no menor rigor que cualquier otra totalidad. Por otro lado, los signos de lo concreto: la muerte, el cuerpo, el placer, el amor, preservan al individuo de la pérdida de sí.

La analogía es el operador de la totalidad, y, al mismo tiempo, su conciencia. La ironía es su negación, y la conciencia de esa negación. El pensamiento de Paz es un pensamiento trágico, desgarrado: la analogía no suprime la ironía; la conciencia de infinito—analogía, totalidad—está minada por la muerte como hecho bruto; por eso desemboca en una estética: sólo el arte puede recoser—siquiera sea parcialmente—el desgarro, y oficiar de mediador entre ambos extremos de la *grieta:* la rabia y el escapismo, la rebelión y el discurso consolatorio.

MANUEL BENAVIDES

Angel Barajas, 4
POZUELO ESTACION (Madrid)

OCTAVIO PAZ - WITTGENSTEIN: LA PALABRA SILENCIADA

«Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático, no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.»

WALTER BENJAMIN.

I

La palabra. He ahí el problema, el conflicto, cuando aquélla, en un puro simbolismo de decadente ascensión, pugna por hacerse verso. Delimitar la ruin frontera de hasta dónde un verso victorioso, tras su batalla de silencios y palabras, puede superar la barrera que las palabras le imponen. La palabra, cándido aliento del verso, versículo del discurso tembloroso de los hombres, alcanza en determinados momentos la plenitud propia de aquello que ya no puede superarse sino diluyéndose en sí mismo. Algo, no obstante, une los discursos tan dispares y contradictorios como los del filósofo y el poeta. Algo que trasciende el ambiente para instalarse en la estructura de la realidad: el silencio.

Nada, a simple vista, relaciona en el orbe apocalíptico de las palabras, las obras de Octavio Paz y Ludwig Wittgenstein. Nada o mucho. Sus métodos, si es que los hubo alguna vez, con respecto a la verificación del lenguaje escrito—el uno—, y del lenguaje hablado—el otro—, tienen como curiosa metáfora sensitiva la finalidad del lenguaje. Sobre las palabras, lenguaje; sobre el lenguaje, discurso pero, después del discurso, ¿qué? Paz prefiere confundir la poesía con la nada. Wittgenstein de la nada esboza una apología silenciada de insinuaciones poéticas.

Quizá la ocasión que brinda el estudio paralelo de la simbología lingüística de estos dos autores, nos resulta inmejorable para reflexionar un poco sobre precisamente aquello que «ya no puede expresarse»: el silencio. Eterno silencio. Silencio pensado. Este fue el gran y absorbente

drama de los filósofos-poetas. Contrariamente a lo que desgraciadamente la historia demostró con absoluta infalibilidad, en el terreno de la praxis no hubo filósofos-poetas. Aparentemente todas esas pretensiones conceptualizantes del lenguaje poético se ahogaron en sus propias lenguas tras la existencia más o menos tormentosa y punzante de los Friedrich von Hardenberg (Novalis), F. Hölderlin o F. Schelegel. La cuestión era si darle un matiz poético al pensamiento o, por el contrario, sentar las bases para una poesía reflexiva. Quizá, por las circunstancias particulares de cada uno de ellos, fue tan sólo Novalis quien a través de sus *Pensamientos* y la *Enciclopedia,* comenzó a profundizar en el tema.

La otra cara del discurso, la faz siempre oculta y acallada es la de las posibilidades teóricas de la cuestión. ¿Cuántos autores se propusieron hacer algo, crear una literatura cuyo contenido no necesariamente tuviera que pertenecer a uno de esos dos mundos aparentemente definidos? Tomemos el ejemplo quizá atípico, o tal vez excesivamente usado, de Nietzsche. El discurso nietzschiano no se estanca en una toma de posición reflexiva *a priori* contraria a la especulación hegeliana. Va mucho más allá, pero nadie puede explicar por qué. El pensador de Röcken con frecuencia es presa de la practicidad especulativa que lo poético arrastra fuera de los límites de su campo. Nietzsche promete un hiperrealismo teórico tan aplastante como idealista, pero eso es falso. Analizando su prosa nos topamos con un autor completamente desbordado por lo dionisíaco, lo esotérico, lo irracional del pensamiento. La prueba de esto podría ser una carta que el propio Nietzsche enviaba a su amigo Georg Bandres, el 20 de noviembre de 1888, a costa de su *Ecce Homo:* «Me he narrado a mí mismo con un cinismo que hará época...».

Por otra parte, puede observarse que la poesía encierra ya una buena dosis de antimoralismo, desde el momento en que se atiene a unas normas lingüísticas y teóricas (cuando lo hace) bastante diferentes de aquellas que rigen y establecen relaciones de jerarquía dentro del campo de la prosa normal. En este sentido, ¿cómo y en base a qué concepto debería juzgarse una obra como el *Así habló Zarathustra?* La única respuesta razonable es una: ya que hacerlo desde una perspectiva pura y exclusivamente lingüística nos daría una visión, más que limitada, irreal, de la obra, será necesario reconocer que para ciertos discursos hay un juicio crítico que va más lejos del poético o el filosófico. Es aquel cuyas raíces parten únicamente de lo pensado y que, de forma inevitable, integra lo hablado, lo escrito, lo esbozado o sugerido en un solo y candente cuerpo: lo que se *anhela.* No hay poesía sin anhelo; como es imposible la reflexión sin un cierto anhelo poético que humanice lo de por sí a veces excesivamente riguroso de la Razón teórica. Las bases, creo, están sentadas.

II

Para Dilthey lo fundamental al tratar el tema del lenguaje poético es la creación. Esta es el acto supremo por excelencia. El lo define así: «El proceso primario es la creación. La poesía surge del impulso de expresar vivencias y no de la necesidad de provocar la impresión poética. Lo que es configurado por el sentimiento vuelve a conmover el sentimiento, del mismo modo, aunque atenuado». Pese a lo válido de su estudio, Dilthey cae en su Poética en una serie de errores que, por tratarse de este escabroso tema y no de otro, pueden hacerse más patentes; a saber: 1) la reducción del estudio respecto a la explicación del fenómeno poético, principalmente en base a su historia (cuando el terreno más autónomo y casi anárquico de la faceta creativa del hombre es la poesía), ya que al ser generada ésta desde la más estricta subjetividad, se hace nueva cada vez. Parte de cero; y 2) carencia de un análisis profundo —que no documentado— de la última «fase» del discurso poético; la que aquí nos atañe.

Octavio Paz, en su magistral *El arco y la lira* sigue un camino, aunque diferente, sí cercano al de las intenciones que motivan el desarrollo metodológico de Dilthey. En ambos trabajos aquello que se acaba cuestionando es la existencia misma del poeta, su aislada unicidad dentro de la multiplicidad caótica del mundo. Pero si el lenguaje de Paz, probablemente por haber dejado entrever sus objetivos casi con sospechosa fugacidad, se hace más asimilable es porque pospone a un segundo plano esta afanosa búsqueda respecto al «ser» del poeta, o al sentido de la poesía, para reflexionar sobre la antítesis de lo que, a simple vista, podría resultar el argumento lógico: una constatación de las condiciones esenciales que permiten que el *milagro* del poeta—tan sorpresivo como inevitable—siga destellando. Y va aún más allá, hacia una reconsideración de las circunstancias y cualidades del lenguaje poético. Ahí fue donde Dilthey vio detenida su labor.

Bien es cierto, no obstante, que la poética diltheniana marcó de forma clara el pensamiento de Paz respecto al lenguaje; y es curioso que, al igual que ocurre con Wittgenstein, Paz no menciona a ninguno de los dos en la obra *(El arco y la lira)*. Son, por así decirlo, los «grandes ausentes» o si se prefiere, la cara oculta que posibilita la realidad discursiva de Paz. Hay algo que sitúa la prosa de éste por encima de cualquier escritor de su tiempo, y es la constante presencia de valoraciones estéticas en sus juicios y proposiciones. Estas, antes que éticas, son «estéticas», dejando la impresión última de cierta imposibilidad de matizar los conceptos, de inconcretización de funciones.

En este punto sería válido recordar la definición que Wittgenstein da en su *Tractatus Logico-Philosophicus*. En primer lugar afirma (proposición 6, 42): «Darm kann es auch keine sätze der Ethik geben...». (Por tanto, tampoco puede haber condiciones de ética... Las proposiciones no pueden expresar nada más alto.) (Redundando en sus juicios, Wittgenstein basa en la trascendentalidad de lo ético su propia no-posibilidad (prop. 6, 421): «es claro que la ética no se puede expresar. La Etica es trascendental. Etica y Estética son lo mismo (sind Eins)». Lo ético es inexpresable, todo lo más, constatable. A duras penas *pensable*. Carece, por tanto, de sujeto u objetivación posible: «De la voluntad como sujeto de la ética no se puede hablar» (prop. 6, 423).

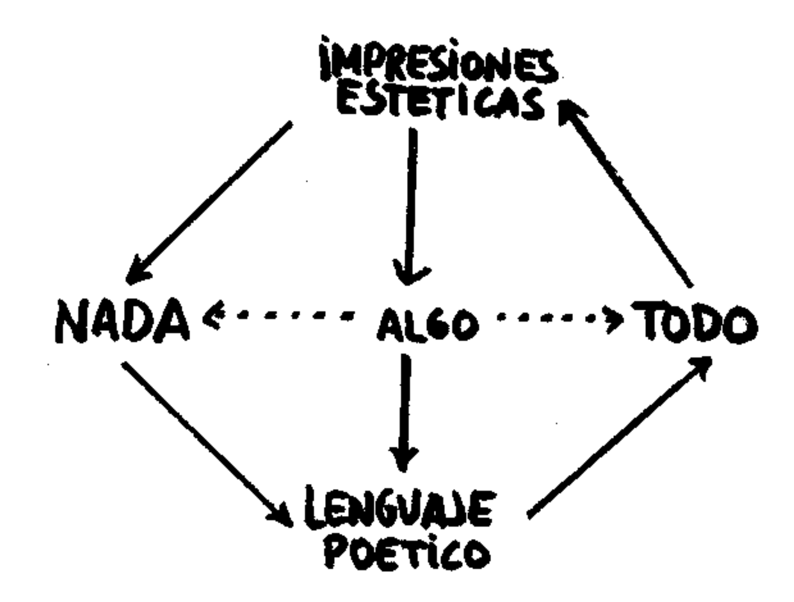
No es un azar el que a Wittgenstein se le criticara precisamente la última parte de su *Tractatus*, por lo descaradamente «poético» de su contenido. Lo mismo iba a ocurrirle tras la publicación en Inglaterra de sus *Investigaciones filosóficas*. No sólo poético, sino también esotérico, pesimista y aun lúdico. Las críticas, provenientes en su mayor parte de la analítica más ortodoxa, olvidaron la faceta marginal que encierra esa última parte del *Tractatus*. Ese declinar del hasta entonces lúcido y riguroso discurso wittgensteniano hacia la fase de ruptura ontológica con el origen del mismo, nada tiene que ver con lo académico ni con aquello que ha de ser leído (o sea, entendido) para poder ser aplicado. No. Simplemente está ahí para que filósofos y poetas vengan a descubrir sus múltiples interpretaciones o bien su única interpretación fáctica: la *imposibilidad*. Esa imposibilidad que toma forma de categoría lógica en el *Tractatus:*

> «Wie es nur eine logische Notwendigkeit gibt so gibt es auch nur eine logische Unmöglichkeit.»
>
> «Lo mismo que sólo hay una necesidad lógica, así sólo hay una imposibilidad lógica» (prop. 6, 375).

La imposibilidad, tratada en esos términos tan rudimentarios como inflexibles, se aparta del orden de lo pensado y es poema triste y castrante en el lenguaje filosófico.

Decíamos antes que Paz, tanto en su expresión poética como en su discurso teórico sobre cuestiones estrictamente literarias, además de ciertamente contradictorio—aspecto que no nos incumbe en nuestros propósitos—se hace eco de Dilthey en cuanto a su interés por lo estético. El filósofo alemán, adscrito a un cierto vitalismo neohistoricista, escribe: «La forma poética se origina solamente por una transformación de representaciones vividas en elementos y relaciones estéticas». Es esto, según Dilthey, lo que da carácter a una época. Paz retoma la valoración

de Dilthey, previa incursión en el universo de sombras wittgensteniano. Respecto a la estética no sólo del lenguaje de las cosas reales, sino también del lenguaje (poético) de la realidad; del lenguaje que, por así decirlo, un poco es todo y un mucho es nada, en el punto en que Nada y Todo son condiciones objetivas de posibilidad de que algo exista.



Posiblemente este gráfico, cuya notoriedad deviene en elemento fundamental, define un poco las ideas anteriormente expuestas. Sólo el «algo», porción inexplicable de lo que hay, escapa a la rotación para di-fundirse diametral y cíclicamente entre la Nada y el Todo. Algo, en este sentido, sería el último estadio del lenguaje poético—pese a su ubicación interna en el dibujo—; el que, quizá por su ilógica configuración, debería haber sido representado «fuera del plano».

III

Estructura interna, precisa y definible, o *profundidad* desconocida; ahí está el dilema. En la Poética de Dilthey se lee: «La impresión de una obra poética, por muy compleja que sea, tiene una estructura precisa, determinada por la esencia y los medios de la poesía. La poesía surge cuando una vivencia apremia por ser expresada en palabras, por consiguiente, en el tiempo».

Pero la realidad demuestra que pese a esta «estructura precisa» que Dilthey nos deja entrever de forma tan rotunda, el discurso está muy lejos de entender su propia esencia, su primario sentido, un por qué a su existencia que escapa a las fronteras de la pura necesidad creativa. La profundidad extraña, sita en el vacío que se ha hecho fuerte entre los huecos de las palabras, de la que ya hablaba Carlyle al referirse a Shakespeare: «... las obras de tal hombre, con mucho que se consigan con el esfuerzo mayor de una actividad consciente y premeditada, surgen en él inconscientemente, desde una profundidad desconocida». Carlyle está hablando aquí de una inteligencia inconsciente, pero no basándola en una explicación proporcionalmente causal a su innatez, sino en lo autónomo de su propio proceso re-generativo y a la vez aglutinante de cuanto le rodea.

Es el ser y el no-ser a un tiempo, pero *siendo* desde una plataforma que no entra dentro de ley alguna del discurso lógico o racional. El no-discurso tampoco es representado desde las ópticas categoriales que con más o menos acierto han venido compartimentando la cultura desde hace diez siglos. Es curioso recordar una expresión del exhaustivo y preciso Heidegger en la primera parte de su *Zein und Zeit* (El Ser y el Tiempo): «El ser-ahí somos también nosotros, por ello es ontológicamente lo más cercano y lo más lejano». No es una casualidad que sea justamente el concepto de «ser-ahí» sobre el que Heidegger vierte siempre toda posible aclaración a sus dudas internas. Ser-en el mundo remite a ser-ahí, como algo inherente al mismo, al igual que el ser-en el tiempo. Este no es comprensible fuera de los límites dialécticos del ser-ahí.

El ser-ahí, dice Heidegger, «se comprende siempre a sí mismo, partiendo de su existencia, de una posibilidad de ser el mismo, o no ser el mismo». Pero, ¿qué no es capaz de comprenderse a sí mismo sino lo poético, lo inexplicable, por tocar con una mano lo racional y con la otra la irracionalidad integral? Ser-ahí es sinónimo en el discurso heideggeriano de ser-poético, ser-único: el concepto verdaderamente filosófico de la obra. Aquel que no tiene ni requiere explicación, aquel que no es ahogado por la ola de la Razón, el que burla a toda confrontación factible entre múltiples realidades, para erigirse en método de sí mismo. Fue Paz precisamente quien, como Heidegger, dijo: «El poeta es el pastor del ser».

Un tormento interior recorre la lírica de ese quebrado realismo que caracteriza a Octavio Paz. Y lo recorre feliz, casi esperanzado, en infinitas direcciones. Pero el tormento surge—y de ello son una espléndida prueba los poemas del Paz maduro—en esos surcos inacabados por la temblorosa y celestial sensación de que se siente mucho más de lo que se es capaz de decir.

La angustia poética de Paz es, como hemos dicho, de rostro feliz; la de Wittgenstein es mucho más cruel, puesto que acaban siendo la imaginación racional, el discurso lógico y coherente los que se agotan, dejando mudas a las ideas frente al espejo que se les abalanza encima, sin poder gritar ni pedir auxilio. Por ello, no deja de causar cierta emoción el saber que Wittgenstein, ya al final de sus días, se ahorró el mayor de sus sufrimientos dejando no sólo la docencia universitaria, sino también la investigación sistemática. Su final, como simple maestro en un pueblecito de la costa inglesa, tiene algo de poético. Y quién sabe si no es ése el tema que ocupaba su mente por aquellas fechas. De hecho, una de las precauciones principales del Wittgenstein maduro (el de después de las *Investigaciones filosóficas)* estuvo muy encaminada hacia las cuestiones de psicoanálisis, estéticas y religiosas.

Pero si a Wittgenstein no le dio tiempo apenas a completar su obra —por otra parte huía, literalmente, de la idea de editar libros—, con Paz ocurre todo lo contrario. Su pauta es firme, segura, matizadamente crítica e irreversible. Del Wittgenstein joven del *Tractatus,* Paz recoge más que el amor, la *obsesión* por la palabra. Para ambos no tiene sentido la expresión cuando ésta ignora su génesis. De la inanidad a la existencia pasando por la palabra. Dice Paz: «El poema era un acto, por su misma naturaleza, revolucionario. La actividad poética y revolucionaria eran lo mismo. Cambiar al hombre exigía el previo cambio de la sociedad. Y a la inversa. Por la palabra se libera al hombre».

El poema ha quedado constituido como acto-subversivo, de por más, por obra y gracia de la genialidad prosística de Octavio Paz. Y la palabra se convierte en la única y tal vez última esperanza de que esa subversión de valores estéticos del discurso, referencialmente burlescos hacia la realidad, tenga algún sentido humano. A Paz le apasiona tanto la palabra como le aterra y la odia. Al igual que Wittgenstein, es para él el aire que no alcanza a satisfacer su avidez pulmonar. Paz, como Wittgenstein, busca en cierta medida el caos interior de su pensamiento: «No repetición, sino inauguración; ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura» *(Poesía en movimiento).*

Paz niega y violenta a las palabras como onírica vía hacia ellas, queriendo demostrar así su verdad inconmovible. De las mismas dice:

Dales la vuelta,
cógelas por el rabo (chillen putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas
ínflalas, globos, pínchalas
sórbeles sangre y tuétanos
sécalas

cápalas,
písalas, gallo galante
tuércelas el gaznate, cocinero
desplúmalas,
destrípalas, torò
buey, arrástralas
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas mis palabras.

El mensaje de Paz ya está dado: «Hazlas, poeta». Si es posible, *nácelas,* engéndralas, párelas con dolor. Y tú, filósofo, piénsalas, razónalas para que otros las nazcan embargados de gloria e impotencia. Ese parece ser el destino del poeta, su confrontación en un mundo que no ha pedido y le fue dado. Gemir de forma sucia, balbuceando sólo palabras.

Pero incluso es un arte la técnica de rodear de soledad las palabras; aislarlas del sentido ya preconfigurado de las oraciones gramaticales. Aquí se nos presenta otro de los puntos cruciales que emerge, tan inconexa como unitariamente, de las obras de Paz y Wittgenstein. Puesta fuera de toda duda la vital importancia del lenguaje cotidiano—es decir, ese terreno del saber en donde no es necesaria la reflexión, pero sí una cierta facultad creativa—nos quedamos con el problema de la penetrabilidad de la palabra en los sentidos. Si es ella quien va a fundirse con ellos, o viceversa, resulta una cuestión que el idealismo más subjetivista de ciertos pensadores del lenguaje no ha querido o no ha sabido responder. Porque hallar una solución, dijéramos filosófica, a esto, sería, en nuestra opinión, superar—sin «haber estado»—la relación existente entre sentimiento e imagen, es decir, en términos más concretos: entre sentido y causa físico-visual de ese sentido.

IV

En los manuales especializados referentes a la vida y obra de Octavio Paz, con dificultad se encuentra alguna alusión a la posible influencia de Wittgenstein. Para resolver ese enigma, Paz debería respondernos si hizo una lectura de Wittgenstein o no, y sobre todo cuál fue el resultado. De cualquier forma eso es una cuestión secundaria, sobre todo por el hecho de que Wittgenstein influyó, más que directamente a través de sus textos, por medio de una innumerable secuela-escuela de seguidores situados en los más diversos campos del pensamiento.

Están bien claras en Paz las ideas estéticas recogidas principalmente de la poesía de Rimbaud, de quien más que una lectura llega a hacer

una vivencia. Entre cierta filosofía budista y un larvado existencialismo en su concepción literaria, Paz se mueve en torno a un grupo de nombres cuya importancia no es sólo numérica. André Gide y Paul Valéry sitúan la obra de Paz en el punto justo del análisis crítico y de su reflexión sobre el acto creativo. En esta última cuestión *huele* la sombra de Mallarmé.

Pero Paz no se detiene en la clasificación a la que intenta someterse. Huye, escapa histérico como las palabras que él mismo intenta enclaustrar bajo un poema aprisionado. Por suerte, éstos no son cerrados, sino todo lo contrario; en este sentido puede decirse que poseen movimiento. Impulso que les conduce hacia una concepción romántica del amor, entre Shelley y un cierto Apollinaire, entre la estética del surrealismo—de quien Paz afirmó que era el último movimiento espiritual de nuestro siglo—y el anárquico neorrealismo que puede desprenderse de la vaporosa obra de un Benjamín. Lo maravilloso del proceso es la fusión a la que Paz somete las tendencias citadas, permitiéndose incluso remitirnos a situaciones que provienen directamente de un uso inconsciente de la dialéctica hegeliana: «La condición dual de la palabra poética no es distinta a la de la naturaleza del hombre, ser temporal y relativo, pero lanzado siempre a lo absoluto».

La expedición poética de Paz *versus* lo absoluto es la cara contigua a la de Wittgenstein hacia lo oculto de las realidades a simple vista lógicas. Paz negando en cierta forma los poderes expresivos de la poesía —le aturde pensar el cenit adonde éstos podrían llegar—y Wittgenstein sobreponiendo la resignación tácita a un trabajo que, en su estadio más apasionante, comienza a considerar superfluo. Si Paz huye del dolor existencialista para no ser pasto de sus llamas—también Sartre tuvo que hacerlo en un determinado momento—, Wittgenstein lo hace del idealismo que comienza a aflorar al final de sus dos obras principales: el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*. En el poeta predomina la palabra aún rabiosa, y en el filósofo el silencio lingüístico. Pero ninguno de los dos logra escapar al *otro* silencio. Aquel que se constituye a sí mismo—un poco como el «ser-ahí» de Heidegger—como un ente creativo e incapacitado que no da sino vueltas en círculo tras una forma estética de impotencia e incomprensibilidad.

El poeta cuestiona, como filósofo, la realidad a través de la palabra. Su tinte es más dramático, pero igual de vano e interesante. Lo poético goza de más pasión y tiene menos posibilidades que lo filosófico —siempre a un nivel de unidad orgánica derivada de la subjetividad adyacente a toda reflexión—de consolidar su propio lenguaje. Pero tanto en lo poético como en lo filosófico ruge al fondo, tras la tupida

tela de araña de los vocablos, un lenguaje de formas semejante. Para ese lenguaje no existe ni sintaxis ni condicionamientos semánticos que lo evalúen. Para todo ese conglomerado esencial que queda siempre «detrás» de lo dicho o lo escrito, no existe ni siquiera ética. Los juicios de valor cualitativo carecen de sentido cuando son aplicados al sustrato poético del discurso, porque la poesía de Octavio Paz, si quiere observársela en toda su grandeza, es, ante todo, eso: discurso que ha desbordado el frasco de moral donde se le tenía encerrado. *Antiético,* en una palabra. Y ahí reside su esplendor, en la autónoma negrura de sus contorsiones fragmentadas.

Según Paz, la lógica wittgensteniana se debe a una exageración del sujeto neokantiano, recogido a través de los idealistas e incluso en ciertos vitalistas; pero cuando el mismo Paz habla de la lógica de Wittgenstein, parece que la está limitando a ese terreno exclusivo. Wittgenstein, más que un lógico, fue un romántico al igual que Octavio Paz o que ciertos pensadores idealistas del siglo XIX que buscaron lo «otro», lo inaprehensible po el hombre que, no obstante, flota en la naturaleza en forma densa e inmaterial. Si el estudio, en este sentido, del poeta es más de sensaciones que de método; el de Wittgenstein, en su primera fase, es más científico. Pero repetimos que el Wittgenstein verdaderamente fascinante es el del «Diario» o los escritos poco conocidos.

Veamos cómo ambos pensadores ven el problema de la realidad que les rodea. Según Paz, «para el pensamiento científico (con toda probabilidad alude al pensamiento analítico) la realidad objetiva es una imagen de la conciencia». Quizá con esta afirmación parece que Paz se desmarca algo de la concepción del lenguaje lógico como representativo de la realidad fenomenológica de Wittgenstein, y en forma rotatoria va hacia una concepción más kantiana de la realidad subjetiva, o sea, noumenal, aparte de fenomenológica. Para Wittgenstein: «las oraciones son dibujos de las formas de la realidad que descubren el mundo de los objetos y de lo exterior en una relación binaria de uno a uno por cada objeto. Sin embargo, no existe oración alguna que pueda expresar que el mundo externo es una realidad». Ni la realidad-imagen de Paz, ni la realidad-dibujo de Wittgenstein se nos muestran, pues, como representables fuera del mundo de las ideas.

Según Octavio Paz, el pensamiento deviene inaccesible sin la palabra. Esto corrobora la tesis de Wittgenstein en la que dice que los pensamientos son «oraciones con sentido» que no tienen razón de ser sino en base a su estructuración sobre el lenguaje lógico. Fuera de él, nada. Pura suposición. Pero el aspecto básico de esta contraposición Paz-Wittgenstein remite justamente al núcleo de las contradicciones

que acucian a ambos. En esto sufren, en alguna medida, del mal de la negatividad positiva que ya esclareciera Hegel muchos años antes. Para Hegel, los conceptos son antinomias porque encierran, en sí mismos, contradicción (el principio de contradicción), con lo que toda afirmación contiene ya su propia negación. En Paz se encuentran conceptos como «dualismo», «binarismo», que reflejan el problema dialéctico del «yo» y lo «otro» que lo niega, mientras que en Wittgenstein la palpable contraposición entre la rotundidad del «sachverhalt» (hecho atómico) con lo «unaussprechliches» (lo inexpresable) de la misma observación de los hechos atómicos, cobran la función del «yo» y lo «otro», respectivamente.

Aun contradiciendo en parte la teoría de R. Xirau—una de las personas que más supo adentrarse en el sicalíptico universo de Octavio Paz—, resulta claro el hecho de que Wittgenstein no viene sino a confirmar la idea de Paz respecto a que el lenguaje poético empieza donde los demás lenguajes se callan. Lo único es que el filósofo austríaco parece querer remachar esta afirmación condicionándola a dos actitudes. En primer lugar, Wittgenstein, cuando insinúa algo del lenguaje poético, lo hace siempre en forma referencial a un estudio de las posibilidades del lenguaje como vía no expresiva, sino también creativa y generadora de impresiones-efectos. En segundo lugar, Wittgenstein viene a decir —sin confirmarlo, lo cual le imprime un tono misterioso a su reflexión—que el lenguaje poético no empieza allí donde los demás lenguajes se callan, sino allí donde *tienen que* callarse. Allá donde las formas del lenguaje filosófico se entrecruzan reintegrándose unas en otras. Allá brota—por encima de la palabra—lo poético, lo que por estar a medias tiene a su vez una frágil y monolítica constitución.

Siguiendo con nuestro camino, vemos facetas inalcanzables en ambos autores, que ya en su tiempo fueron contra corriente. Tanto uno como otro simbolizan, en dos campos total y aparentemente distintos, un punto culminante en la evolución de nuestra cultura. Usando de formas poéticas distintas confluyen de manera increíble en ese plano ideal que reflexiona sobre la posibilidad de lo real, como labor *a posteriori* de su desnudez provocada. Existen concomitancias a nivel de mensaje que resultan innegables. Georg Luckács, en su «Estética», nos proporciona la frase idónea para resumir esto: «Cuando se manifiestan imaginativamente ciertas analogías en el lenguaje y en el pensamiento, ellas contienen los gérmenes tanto de las comparaciones cuanto de los razonamientos...»

Es el orden categorial de sus discursos el que une a Paz y Wittgenstein. Hallar el plano prelógico de lo estético (lo real, en este sen-

tido) frente a lo imaginario de la «realidad», o al menos de cierto tipo de sensaciones que percibimos y agrupamos mentalmente bajo ese nombre. Pero hay una relación casi ético-religiosa que recorre los pasos del filósofo y el poeta, una relación-resignación que lleva siempre a la inanidad comprensible de quien no puede seguir adelante. Es la duda permanente de la realidad, en el caso de Paz, a través de una cruel simbología de lo negativo que encierra la palabra. La única forma de autoenergizar el discurso. Veamos un poema de Octavio Paz («Palabra») perteneciente a la época 1939-1944, que quizá pueda aclararnos esto:

Palabra, voz exacta
y sin embargo equívoca,
oscura *y luminosa,*
tienda y fuente: espejo
espejo y resplandor
resplandor y puñal;
vivo puñal amado,
ya no puñal, si mano suave: fruto

Llama *que me provoca,*
cruel *pupila quieta*
en la cima del vértigo
invisible *luz fría*
cavando en mis abismos
llenándome de nada, *de palabras,*
cristales fugitivos
que a su prisa someten *mi destino*
Palabra ya sin mí, *pero de mí,*
como el hueso postrero,
anónimo y esbelto, de mi cuerpo,
sabrosa sal, diamante congelado
de mi lágrima oscura

Palabra, una palabra, abandonada
riente y pura, libre
como la nube, el agua,
como el aire y la luz,
como el ojo vagando *por la tierra*
como yo, si me olvido

Palabra, una palabra,
la última *y primera,*
la que callamos *siempre,*
la que siempre decimos,
sacramento y ceniza

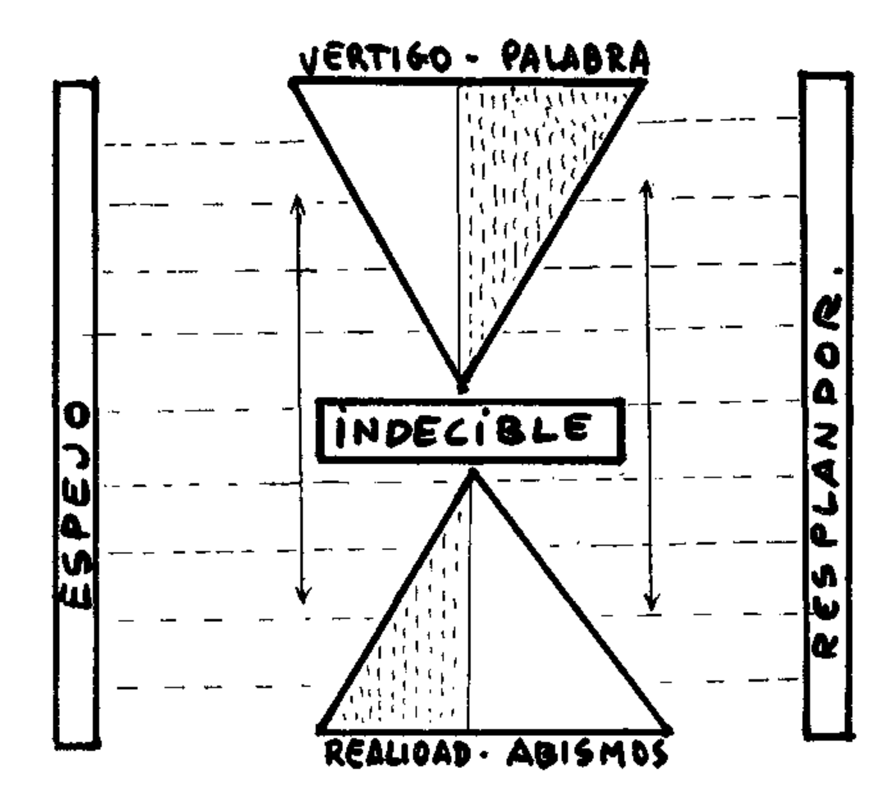
Palabra, tu palabra, la indecible,
hermosura furiosa
espada azul, eléctrica,
que me toca en el pecho y me aniquila

La contraposición a que somete Paz la lógica interna de su discurso poético queda bien clara en estos versos. Vemos primeramente que anida en un buen número de ellos el principio contradictorio fundamental. Es negatividad esperanzada en lo imposible, que no puede ser representado sino como recreo en lo finito—y amargo—de las cosas. Así, podrían agruparse los conceptos en lucha de la siguiente manera:

EXACTA	EQUIVOCA
OSCURA PUÑAL CRUEL INVISIBLE	LUMINOSA SUAVIDAD QUIETA LUZ
NADA	PALABRAS
SIN MI ANONIMO SABROSA ULTIMA	DE MI ESBELTO SAL PRIMERA
PALABRA	INDECIBLE

Nada no son palabras, sólo letras; pero también algo de lo que Paz cree ver de que se llenan las palabras. Esta especie de escaleras de conceptos muestra que la culminación a una progresiva tensión de los versos—con probabilidad de los más representativos del poeta—es el terreno especulativo, de la duda. El de la palabra indecible.

Los versos son cual latigazos al rostro de lo íntimo, movimientos sísmicos en el átomo del lenguaje de la imaginación que se autodesintegra. El intento mayúsculo de rasgar la certidumbre que poseemos sobre apenas unas pocas cosas, pero derrumbable a una leve y aislada insinuación. Está claro, por otra parte, el juego—uso—a que Paz somete a las palabras.



En esto, su distribución de los elementos nos sugiere que *vértigo* y *realidad* siempre confluyen en lo *indecible,* igual que la realidad y los *abismos* que ella horada en la existencia. Se pierde, con ello, la noción de *espejo* (es decir, imagen proveniente de una primera impresión de la realidad) y de *resplandor* (superposición de imágenes reflejadas que nos aperciben de «algo»). Imagen real y ficción se sitúan en forma simétrica, rompiendo toda posibilidad de establecer cuál es la génesis de la palabra. Su principio.

Paralelamente en el tiempo, Wittgenstein recogía una serie de notas, editadas hoy en día tras muchos años de marginación. La mayoría de estos escritos basan su contenido en una meditación sobre la certeza y la realidad. Diametralmente opuesto en su método, en un espacio diferente y en un país distinto a aquel donde fue concebida «La Palabra», Wittgenstein escribía:

> Prop. 173. «¿Es posible que esté en mi poder lo que yo creo? ¿O lo que inquebrantablemente creo?
>
> Creo que hay una silla allí. ¿No puedo estar equivocado? Pero ¿puedo creer que estoy equivocado? ¿O puedo someterlo a consideración? ¡¿Y no podría aún aferrame a mi creencia, sea lo que fuere lo aprendido más tarde?! Pero entonces, ¿mi creencia está fundada?

Prop. 174. Actúo con completa certeza. Pero esta certeza es la mía.

Prop. 175. «Lo sé», le digo a algún otro; y aquí hay una justificación. Pero no hay ninguna para mi creencia.

Prop. 176. En lugar de «lo sé» se puede decir en algunos casos: «así es como es, confía en ello». En algunos casos, sin embargo, «lo aprendí hace muchos años», y algunas veces: «estoy seguro que es así».

En la siguiente proposición, Wittgenstein clava literalmente las palabras en el corazón de la dualidad creencia-posibilidad, adoptando un aire entre trágico y realista que puede resumir las anteriores líneas:

Prop. 177. «Was ich weiss, das glaube ich». (Lo que sé, lo creo.)

El poeta niega las palabras y el filósofo le pone una estela de duda a la realidad que las alimenta. El discurso es entonces pura circunstancialidad de la entropía del sujeto, que ha logrado salir de su fase trascendental. Acaba el discurso filosófico y comienza lo poético. Termina lo poético y puede oírse el silencio. Pero el silencio es melodía de impresiones sugeridas. Azúcar en el corazón de una roca marina. Signos en rotación.

V

La palabra nace del silencio y sólo a él vuelve tras ver cumplida su misión. El silencio no es sino el último reducto donde la palabra, después de haber sido dicha, susurrada, pensada, escupida, llorada, gritada, vomitada, pisada o escrita, puede encontrar una razón y excusa para su subsistencia. El silencio—los silencios—son palabras no dichas, pero creadas. *Procreadas.* Su mortal enemigo es la nada. Por compañero sólo tienen al poema. Por amante, el punto y el espacio en blanco tras la última y definitiva palabra.

Es sintomático que una obra como *El arco y la lira*—por muchos considerada como la más plena del Paz prosista—comienza con planteamientos interrogativos, con preguntas, oscuridades y contradicciones. Según Paz, la poesía nos «revela este mundo y crea´otro». También, y a un tiempo «Aísla; une». Niega a la Historia y es pensamiento no-dirigido. Es el «arte de hablar en una forma superior». Dice Paz que nada puede explicarnos lo que es un poema. Ni la historia ni los expertos. «Cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible, irrepetible.»

Toda la elucubración de sus primeras páginas lleva a Paz hacia un estadio—dentro de la subjetiva objetividad de lo poético—que ha bus-

cado con un afán casi destructor. El silencio y el lenguaje: «El silencio mismo está poblado de signos», y poco después, «todo es lenguaje». Si todo es lenguaje, también el silencio forma parte corpórea de ese lenguaje; es atributo suyo. Pero ¿cuáles son los signos?; porque el silencio, en sí mismo, no muestra signos: los *facilita,* haciéndolos aprehensibles desde una perspectiva categorial privada y omn-impotente.

Estos signos, que en su estado nuclear son nada, formarán parte del todo cuando medien palabras. Esa es la suma contradicción a que somete Paz a las palabras. Las filosofa no a cada una de ellas en solitario («una palabra aislada es incapaz de constituir una unidad significativa»), sino al bloque abstracto y blanquecino que forman las palabras. «La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original—es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo—, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido.» Y no sólo lo niega, sino que lo aboca a una fase de oscuridad.

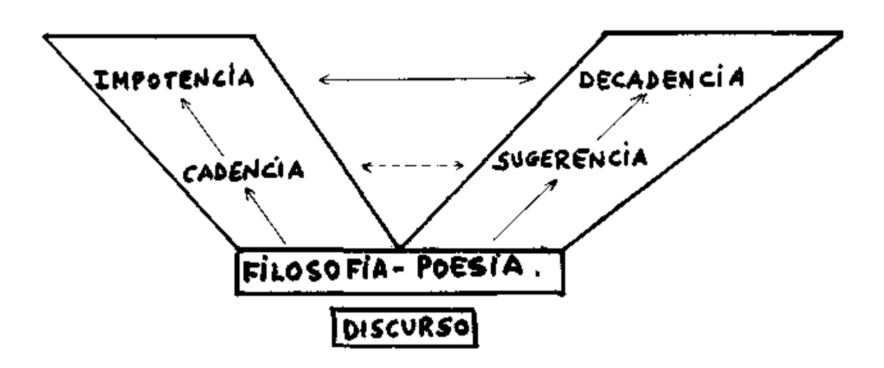
Lo que Wittgenstein esbozaba en sus investigaciones filosóficas («poder hablar y comprender lo que se dice—saber lo que significa—no significa que se pueda decir lo que significa»), Octavio Paz viene a corraborarlo quizá en términos mucho más humanos y concretos: «la forma más alta de la prosa es el discurso, en el sentido recto de la palabra. En el discurso las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco. Este trabajo implica reflexión y análisis. Al mismo tiempo entraña un ideal *inalcanzable,* porque la palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más...»

La contradicción se vuelve amarga cuando, usada ya la palabra como forma expresivo-comunicativa de las ideas, su esencia sólo puede pertenecer al mero concepto o al puro silencio. Pese a Paz, pese a los poetas, pese a lo que nunca calla en las palabras, éstas tienen su grandeza en su humana miseria. Sólo escapa de esta miseria aquello que, como humanos, ignoramos; lo que no debe ni mencionarse. Y ahí está el poeta para, como una exaltación, apuñalar a los desprevenidos sentidos con tan sólo seis palabras: «Lo que ignoramos es lo innombrado».

Lo innombrado es razón de ser de la poesía, Estado y verdugo de quien se aventura en ella. Mordaza de quien, huyendo del verso, crea un poema mudo de argumentos presupuestos recíprocamente. Lo innombrado suele ser esa parte de la teoría, verificada sólo por una voluntad de querer-ser tan desesperadamente necesaria como la reflexión extrínseca a lo absoluto (el todo yo) frente a lo relativo (yo-todo). Frecuentemente lo innombrado es aquello que el filósofo—dentro siempre de sus silogismos y figuras inesenciales—nos deja entrever: prop. 676 «Quien,

soñando, dice "estoy soñando", aun si al hacerlo es audible, no está más en lo cierto que si en su sueño dijera "está lloviendo", aunque de hecho estuviera lloviendo. Aun si su sueño se vinculara realmente con el ruido de la lluvia» («Sobre la certidumbre»).

Allí donde no alcanza el pensamiento llega incluso la palabra-verso. Y lo hace en forma demente y simbólica, declinando ante su pasado inmediato y partiendo de una mínima sugerencia sensitiva, para después declinar en ese discurso—por incoherente—, decadente. El pensamiento, en cambio, difícilmente decae, pues con mucha anterioridad se ha mostrado incapaz de racionalizar su propia decadencia. La relación de lo expuesto podría quedar así:



Vemos entonces que la aparente unicidad del discurso que «rota» en el plano reflexivo-poético, vuelve a tener una rotoriedad sistemática en el momento final en que lo decadente deja de ser y de hacer para proyectarse de nuevo a su original y anacrónico punto de partida.

Pero, realmente, ¿caduca la palabra? Wittgenstein nos diría que el mismo término «caducidad» es tan relativo como su significado gramatical. Mejor sería cifrar esta difícil cuestión en términos de «temporalidad», por ejemplo. En todo caso, la temporalidad de la palabra no es, en última instancia, sino la espacialidad (temporal del discurso) hecha lenguaje, o viceversa. La temporalidad de la palabra es ilógica, pues la palabra se muestra como materia no corruptible, ya que en cierta medida no es real y, además, posee una cualidad que, manteniéndola en un estrato de pseudocongelación conceptual que sólo ella soporta, la hace incaducable: la *inercia* de la misma.

En la inercia óntica de la palabra vemos tres características fundamentales: 1) Se trata de una inercia *viva,* es decir, si la inercia en sí misma saldría de las leyes de la causalidad, no así la inercia subyacente en las palabras, puesto que significa y sintomatiza que en las mismas haya propuestas de positividad, causas, elementos racionales y analíti-

cos. 2) Es una inercia *moviente,* no-estática, cuyo epicentro sólo puede ser figurado. No posee una ruta marcada ni se atiene a ley alguna de logicidad. Es más, tiene su propia lógica, pero sólo dentro del mundo de las impresiones secundarias (el inconsciente), lo que imposibilita cualquier relación del yo-sujeto con la variabilidad de la naturaleza de aquéllas. El no-estatismo de su esencia tendría mucho que ver con el «dasein» (ser-existente, heideggeriano). La estaticidad viva de las palabras tiene sangre que fluye ávida. Ya no es conciencia, sino una causa que se mueve a un cierto nivel de subjetividad trascendental. La palabra-sujeto frente a las cosas-objeto.

La tercera característica de la inercia que protege y somete a las palabras es la que mejor nos clarifica y ayuda en nuestros propósitos: resulta *inacabada.* Con ello desmonta absolutamente toda ordenación hecha desde el exterior sobre las propiedades de esa inercia. La inercia, como tal, se supone que no tiene principio o fin, pero, por esa misma razón, no puede ser pensada en su mismidad, en términos de existencia. No obstante, lo inercial del discuso poético o filosófico, mantenido en el tiempo y en el espacio y reflejado en la interioridad del espíritu humano, tiene siempre forma inacabada, pues, como el discurso, no tiene fin, pero tampoco comienzo. Quizá tan solo un cierto punto de partida (en el tiempo y a veces en el espacio, pero jamás en la conciencia).

Probablemente todo esto nos remita a planteamientos y dudas originarias. ¿Por qué no hubo poetas filósofos? Es en este punto en donde se hace problemático un juicio, sobre todo teniendo en cuenta que tales atributos fueron instaurados por determinada evolución tanto histórica (de la cultura) como práctica (del lenguaje). Lo que hemos intentado no ya demostrar—pues todas las demostraciones son víctimas de sus propios apriorismos e interpretaciones—, sino más bien insinuar, es que poesía y filosofía son entes o partes del discurso que nacen como *voluntad pura*—o sea, con una conciencia que les afronta a una realidad contraria—. Voluntad que, en contra de lo que se diga, poco tiene que ver con las condiciones empíricas en que se desarrolla. Cuando alcanzan su máximo grado de valor, al formar parte íntegra de la practicidad del mundo, tienen sus cuerpos formal e invertebradamente distintos, pero también ahí algo les une. Algo que no puede expresarse y que, en la última fase del ciclo, las sumerge y revuelve de nuevo en el silencio.

Poetizar, más aún, la filosofía. Esta podría ser una opción para aquellos discursos que todavía se angustian por no haber sabido asimilar la realidad. Imprimirle racionalidad a lo poético e introducir sugerencias (que van y vienen hacia la decadencia, pero sin instalarse nunca en ella) poéticas en la reflexión lógica.

Algo de esto, con una dura y aplastante clarividencia, logró Wittgenstein en su *Tractatus*. Primero pasa por la fase de negatividad de su propia esencia para luego caer de lleno en la más absoluta incredulidad. En la proposición 5. 621 se lee:

> «Die welt und das leben sind Eins». (Mundo y vida son lo mismo.)

luego (5. 63):

> «Ich bin meine Welt (Der Mikrokosmos)». (Yo soy mi mundo [el microcosmos].)

El sujeto, pues, si es su único mundo (en este caso, microcosmos), es también *vida*, ya que mundo y vida son lo mismo. La incapacidad de Wittgenstein—que intenta pisar con los pies en el suelo—para separar mundo (lo que hay) y vida (lo que se vive) queda, pues, patente. De forma inesperada en la siguiente proposición niega lo anterior, dejando abierto un surco de oscuridad a un tiempo extraña y patética.

> 5. 631 «Das dekende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht.»
> (El sujeto pensante, representante, no existe.)

Es la negación suma del Yo por parte de un filósofo que, paradójicamente, en su anterior trabajo había intentado demostrar el contenido lógico y descifrable de toda realidad basándola en una perspectiva de lenguaje. Es el mismo Wittgenstein abocado a su propio e interno devenir poético, que al final comienza a hablar de las palabras de muy diferente contenido a las primeras de su obra (hecho atómico, simbolismo, función, figura); esas otras que quedan sin una explicación lógica, precisamente porque es difícil que la haya: Tod (muerte), Ewigkeit (eternidad), Endlos (infinito), Die Welt des Glücklichem und Unglücklichen (mundo de los felices y de los infelices), Skeptizismus (escepticismo), Mystiche (místico), Gott (Dios).

El valor de lo «místico»—aspecto auténticamente increíble en un hombre de formación científica (física y aeronáutica) como Wittgenstein—es fundamental en la última parte de su *Tactatus*. Son insinuaciones que, al igual que en las investigaciones filosóficas, tampoco podrá resolver del todo, y por ello son profundamente poéticas. Veamos el proceso:

> Prop. 6. 44: «No es lo místico *como* sea el mundo, sino *que* sea el mundo.»
>
> Prop. 6. 45: «Sentir el mundo como un todo limitado es lo místico.»

Comprobamos así que lo místico (mundo, todo, él, lo) se nos presenta como algo neutro y limitado («Begrenztes») sobre lo que apenas se puede reflexionar con coherencia. Algo que, por su incoherencia interna, imposibilita no sólo el juicio ético, sino también lógico. Luego sigue:

> Prop. 6. 5: «Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse...»
>
> Prop. 6. 522: «Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico.»

Wittgenstein acierta ahí en forma magistral a desvelar un poco más el enigma de lo poético, lo estético-estático, lo real y lo finito, saliendo quizá por el camino más corto y fácil, pero no por ello menos lógico: lo *inexpresable.* La negativa y feliz angustia de Paz ante las palabras (lo místico), que no se ven sino a sí mismas. Ellas se psicoanalizan y torturan, quedando esa visión fuera del alcance retórico-teórico del discurso. Posiblemente no se trate de un problema poético o lógico, sino que forme parte ya del mismo problema de la Muerte, esa muerte de la que Wittgenstein había escrito:

> Prop. 6. 4311: «Den Tod erlebt man nicht» (La muerte no se vive).

Muerte que cuando llega al discurso lo convierte en «místico» e irreductible a la explicación y al entendimiento de los sentidos. Sólo resta negar incluso la utilidad misma del pensamiento y la filosofía, o sea, lo valioso del poema racional:

> Prop. 6. 53: «El verdadero método de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir; o sea, las proposiciones de la ciencia natural—algo, pues, que no tiene nada que ver con la filosofía—; y siempre que alguien quisiera decir algo de carácter metafísico, demostrarle que no ha dado significado a ciertos signos en sus proposiciones...»

Pero en el epílogo para el filósofo sólo queda la mudez más espectral. Su capacidad imaginativa sufre el colapso de la trasmutación. Ambos, poeta y filósofo, son arrastrados a la nebulosa oscuridad donde se oye sonido pero no palabras, el lugar en donde las palabras se asesinan a sí mismas, donde se violan y buscan inútilmente una lágrima que las compadezca.

Wittgenstein termina su *Tractatus* con la expresión:

Prop. 7: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber mub man schweigen.» (De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.)

La palabra ha aceptado su pena de muerte y no espera indulto alguno. Sólo resta el leve ruido de la inercia que late tras lo místico. Se oye el aullido desesperado de Octavio Paz golpear invertebradamente en las paredes de lo *otro:*

Entre mis ruinas me levanto
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio...

El músico se ha ido. También las sombras son impronunciables. Se lo tragó el silencio. No queda ni su aroma ni su eco.

¿Nacerán otros poetas?

JAVIER GARCIA SANCHEZ

Paseo de Timón, 30, 1.º, 1.ª
CASTELLDEFELS (Barcelona)

INTERROGANTES EN TORNO A LA DINAMICA DE LA HISTORIA EN OCTAVIO PAZ

1. Creo que debo explicar el título de estas páginas. Creo que podemos figurarlo como un círculo que no se sabe dónde empieza ni dónde termina. Pues, de un lado, creo nadie negaría que toda la obra de Octavio Paz o, con otras palabras, que todos y cada uno de los procesos mentales que pueden detectarse en el organismo vivo de su pensamiento, en constante transformación y enriquecimiento, es la obsesión por la dinámica del devenir histórico, al mismo tiempo que testimonio riquísimo de la conciencia viva de quien se sabe inmerso en ese mismo proceso histórico.

Cuando se conoce la obra de Octavio Paz a fondo—como, con sencillez, creo conocerla—, se siente en la propia mente escalofríos por su angustia ante la historia, la vibración de su conciencia por encontrar respuesta a una cuestión que, por demás, no es fácil formular con sencillez:

— ¿es la mexicayotl náhuatl lo que busca, lo que trata de exponer a la luz Octavio Paz?;
— ¿es, acaso, esa desazón que es Octavio Paz la consecuencia de no encontrar la continuidad entre la historia de lo mexicano con los procesos historiológicos, tanto del viejo Occidente como del Este, inmarchito y profundo?;
— ¿hasta qué punto la obra de Octavio Paz, que a veces puede dar la impresión de ser dispersa—y es diversa sin duda alguna—, ha abierto un ancho cauce para la comuniccaión del orbe occidental iberoamericano con el orbe fecundado de budismo mahayana, zen o taoísta?

No es fácil huir y rechazar la fácil tentación de definir, de intentar definir el conjunto de signos culturales que integran el mosaico que es la obra total de Octavio Paz como intento de integración de culturas, como testimonio de que la historia es una para todos los hombres, como

ha escrito. Parece como si Octavio Paz hubiere intentado un «diálogo de civilizaciones», como escribe Roger Garaudy, o como *une convergence de civilisations,* según expresión y planteamientos de Didier Lazard. O como se manifiesta a lo largo de toda la gestión en la presidencia de la UNESCO de René Maheu. ¿Está próximo—amistad a un lado—el intento de Octavio Paz del sendero por el que camina Raimundo Panikkar, en su cátedra de la Universidad de Santa Bárbara, en sus largos retiros en la paupérrima ciudad de Benarés? Acaso, y es otra nueva posibilidad, es decir, interrogante, a Octavio Paz haya que situarle en la línea de Margaret Mead, según su libro *La antropología y el mundo contemporáneo.* ¿Busca, como la estudiosa americana, los símbolos de la *mexicayotl* en sus soledades, como Mead hizo—por mandato del Departamento de Defensa—con el Japón, que cifró en *El crisantemo y la espada?*

Lo cierto es que ninguno de los intentos por encontrar la profunda conciencia de una cultura universal, de iniciar el camino hacia una *civiltà*—como gustaba decir el Dante—universal o planetaria—como escribió hace ya decenios Kostas Alexos—; lo cierto es que, aunque es verdad que todos estos intentos de hallar lo común y lo unitivo—en el sentido de Juan de la Cruz—entre las culturas, que podemos encontrar formulados en el área occidental, tan lejanamente cristiana—es decir, tan alejada y desvinculada de un elemento de universalización como pudo serlo el cristianismo para el Occidente en crisis—, ninguno de esos intentos, repito, tiene en cuenta las culturas precolombinas; en el caso concreto de Paz, la *náhuatl.*

Y esto no es justo. Esto es parcialidad, como diría cualquier tratadista colonial, como Juan de Matienzo, por ejemplo.

Las culturas precolombinas tienen en sí y por sí mismas, y nace de ellas, una caudalosa personalidad en modo alguno despreciable—pese a las deformaciones, ya pasadas de moda, de los movimientos indigenistas politizados—, sin estudiar como lo han sido las orientales. Basta con ojear la *Encyclopédie* de Gallimard, publicada en la década de los cincuenta, para confirmar la afirmación. Esas culturas *indianas* han sido pasto de los antropólogos americanos, fieles servidores de planificaciones logísticas de sentido político, de la misma índole que los estudios de Berkeley sobre el Vietnam—y no es necesario traer a colación el testimonio de Noam Chomsky en *La responsabilidad de los intelectuales,* por ejemplo—. Lo que viene a significar no sólo una visión omisiva de la verdadera personalidad de esas culturas, sino que también se evidencia la ausencia de estudios que consideren esos legados precolombinos —¡tantos!—como culturas, es decir, como testimonios humanos, quehacer de hombres cuya mentalidad todavía hoy se mantiene casi virgen

de transculturizaciones o—como dicen nuestros seudos antropólogos—*aculturaciones.*

Con todo, no deseo ni siquiera dejar insinuado que la obra, el pensamiento de Octavio Paz esté más abierto o, al menos, tan abierto a lo occidental europeo como a lo oriental hindú y budista y, al mismo tiempo, a la irrechazable impronta de lo *náhuatl.* La interrogante o, de otro modo, la determinación cuantitativa—si es que esto es posible en las ciencias del espíritu—de cómo operan estas fuerzas dinámicas en el concepto, tan deseado de alcanzar, de la historiología en Octavio Paz y por Octavio Paz, acaso se pueda formular con palabras que Salvador de Madariaga escribió en 1954, en su ensayo *De la angustia a la libertad:*

> «Se halla nuestra época en la confluencia de dos evoluciones, al parecer contradictorias: por un lado, la fusión de las diversas culturas, que, antes de la era moderna, habían florecido, cada una en su ambiente, en mutua ignorancia o indiferencia; por otro lado, el derrumbe de sentido de unidad que, en el fondo, constituia cada una de esas culturas... Esta doble evolución ha dado lugar a dos formas modernas de sentimiento colectivo: el universalismo y el nacionalismo. El primero no es sino la manifestación natural de la evolución hacia la unidad humana que aspira a expreasrse en términos políticos. Pero el nacionalismo plantea problemas harto curiosos. Extraño es, en efecto, que mientras van declinando las culturas parciales, resurja el nacionalismo con más vigor que nunca. Esta paradoja se ilumina con luz singular observando que el nacionalismo tiende por doquier a revestir carácter religioso, con sus ritos ya establecidos y casi tradicionales... Ya se ha apuntado repetidas veces, y con razón, que la nación es el único dios en el que de verdad creen los hombres modernos.»

¿Será simple coincidencia que *Laberinto de soledad* se escribiera paralelamente al ensayo de Madariaga? Bien sabemos que no hay coincidencias en la dinámica del pensamiento. Esta obra de Octavio Paz, la más cargada de intención y de angustia histológicas, no sólo es «nacionalista», desea también mostrar el «universalismo» que se contiene como propia naturaleza en la mexicanidad, pese a «la chingada», pese al «malinchismo».

2. Bien. Todavía creo no ha llegado el momento oportuno de explayarme sobre el título de este artículo—homenaje enraizado en profundo respeto hacia Octavio Paz.

Sin embargo, sí es necesario decir que no hay escritor alguno de las letras—como no hay pintor, músico o arquitecto—iberoamericanas en donde no se advierta un fuerte sentimiento nacionalista, lo que no quiere decir que la cultura de aquella área está pasando por un neorromanticismo. No.

El «nacionalismo» de la cultura iberoamericana actual pasa por un deseo de vincularse, de vincular el presente con el pasado precolombino. Esto es valedero para todas las áreas; cuando, como en la rioplatense, ese pasado precolombino—Argentina, Uruguay—ha desaparecido (v. mi artículo, en esta misma revista, sobre *El pozo,* de Onetti), el nacionalismo se hace más radical, más desasosegado, como lo muestra toda la obra de Ernesto Sábato.

Bien: he de rectificar un poco. Cuando digo «pasado precolombino» no hablo en términos cronológicos, sino en términos de presencia operativa de la mentalidad de las culturas indígenas supervivientes a la colonización, fieles a la conciencia invencible de rechazo de lo occidental, de lo colonial.

Si Onetti puede decir que en el pasado rioplatense sólo hay «un gaucho, dos gauchos, tres gauchos...», Sábato tiene que escribir:

> «Estamos en el fin de una civilización y en uno de sus confines. Sometidos a esa doble quiebra del tiempo y en el espacio, somos destinados a una experiencia doblemente dramática. Perplejos y angustiados, somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una cultura indígena y sin tampoco poder reivindicar del todo la tradición de Europa. Y como si todavía eso fuera poco, habíamos terminado de construir y definir una patria cuando el mundo que nos había dado origen comenzó a derrumbarse. Lo que significa que si el mundo es un caos, nosotros lo somos a la segunda potencia» (1973).

En lo que importa insistir, enfatizar hasta el límite de lo permitido, es que si en las áreas en donde no hay tradición indígena operativa hoy, no sólo se echa de menos esa dinámica de lo indígena, sino que surge poderosa la angustia por la propia identidad, en aquellas otras áreas, como la mexicana, como la natural de Octavio Paz, en donde sí existe la operatividad actual de lo indígena, también se da sincrónicamente la angustia por la propia personalidad.

Esa búsqueda universal de la propia personalidad que se ha planteado a niveles de análisis culturalistas, como muchos trabajos de Angel Rama, va acompañada, connaturalmente, de cierta carga de misoneísmo hacia lo europeo, como dice expresamente Sábato, y vale su ejemplo.

La raíz de este misoneísmo, en lo que se refiere a México, a la Nueva España—como ha señalado recientemente Hernández Sánchez-Barba: *Historia y literatura en Hispanoamérica.* 1492-1820 (Castalia, 1978), o Lafaye: *Quetzacoatl y Guadalupe* (México, 1977)—, podemos remontarla de manera inmediata al momento mental de la cultura criolla del XVII, pero de manera mediata está en el *Huehuetlatolli,* de 1524,

que conocemos gracias a los esfuerzos de su recolector y traductor, fray Bernardino de Sahagún, y a su editor, Walter Lehman, primer testimonio de la «conciencia de los vencidos»—como exageradamente se ha dicho, sin valorarla en profundidad—, de «rechazo moral», según Watchel hablando de los incas, ante la imposición de lo «europeo», que en aquel entonces era tanto como sólo poder decir religión católica romana, sangrante todavía la llaga de la ruptura luterana, superficial la huella bienhechora del erasmismo.

La conciencia de los vencidos no es de complicidad o de lo que puede llamarse malinchismo, sino de abierta visión historiológica de lo que supone la tradición de los mayores, consumado el hecho físico de la conquista militar. No me resisto a citar estas frases del *Huehuetlatolli,* citado antes:

> «Pero pese a todo, os responderemos con dos o tres razones, y hasta contradiremos y nos opondremos a las palabras de aquel que nos dio el ser, nuestro Señor. Acaso, contradiciéndole, provoquemos su ira (divina) contra nosotros y nos ocurrirá alguna catástrofe que será causa de nuestra perdición... Pero si hemos de morir, moriremos; si hemos por ello de perecer, pereceremos; pues también el Dios (Cristo, como nos habéis enseñado)... Cosa de gran liviandad y desatino sería por nuestra parte destruir las antiquísimas leyes y costumbres que dejaron los antiguos pobladores de esta tierra... Cuidad no nos hagáis caer bajo la ira de nuestros dioses; cuidad no provoquéis que se levante contra nosotros el pueblo cuando les digamos que no son dioses los que hasta aquí han tenido como dioses. Conviene mirar este negocio con mucho acuerdo y cuidado, señores nuestros; nosotros no estamos satisfechos ni estamos convencidos con lo que se nos ha dicho, ni entendemos ni damos crédito a lo que de nuestros dioses habéis dicho..., pero en lo que se refiere a nuestros dioses antes moriremos que dejaremos su servicio y adoración. Esto es lo que hemos determinado; haced lo que os venga en gana. Lo que acabamos de decir basta y es suficiente como respuesta y negación a todo lo que nos habéis dicho; nada más tenemos que decir, señores nuestros.»

Hasta aquí el texto. Desde que estas determinaciones fueron anunciadas por los *tlatoanis* mexicas a los doce primeros franciscanos evangelizadores de las tierras nahuas, comenzó el lento proceso de cómo mantener una tradición connatural a los procesos mentales de la población indígena y cómo emparejarlos con los esquemas racionalistas de la cultura importada conquistadora. Si se iba produciendo el mestizaje biológico, se tenía que producir el mestizaje cultural; he dicho mestizaje, no desaparición de lo precolombino, como nos han enseñado durante demasiadas décadas.

A partir de 1920, cuando se puede considerar, tras los devaneos europeizantes, que nace, con Miguel Angel Asturias y sus *Leyendas de Guatemala* y la traducción del *Popol-Vuh,* la verdadera literatura de la americanía—como ha dicho Carpentier y demostré en mi libro sobre el autor cubano—, afloran las fuerzas espirituales y culturales—hablo de espíritu en el mismo sentido en que lo hace Madariaga en sus libros históricos—, dentro de cuya dinámica tiene que elaborarse la expresión americana.

Dinámica que, al menos didácticamente, tiene formulación casi fácil: integrar las cosmogonías indígenas, en cuanto que suponen visiones y concepciones del mundo, en el irreversible aporte occidental y, con Octavio Paz, también del Este: el mensaje procedente de la *Ladera Este.* Bien.

Desde una mentalidad arcaizante, esta dinámica se podría tildar de «naturalizante», de «paganizante». Considerada dentro de la perspectiva que nos ofrece el proceso mental de todo el Occidente, después de la primera guerra mundial, creo que este imperativo retorno a los orígenes mentales y religiosos de las culturas está tanto en *El medio divino,* de Teilhard de Chardin, como en *Les deux sources de la morale et de la religion,* de Bergson, así como en *Théologie des rèalités terrestres,* de Thils, como no menos en el florecimiento de la historia de las religiones —¿es necesario aducir nombres?, ¿es necesario recordar la necesidad de su estudio en las facultades de humanidades y de ciencias sociales de la comunicación de nuestras universidades?—, así como en la maduración de la fenomenología de la religión, partiendo de la *coincidentia oppositorum* de Nicolás de Cusa y también de Jung.

Si ya sabemos que no hay casualidades—desconocimiento de las causas—en la historia de los procesos mentales a escala universal, planetaria, nadie negará que la asunción del acervo pleno y plenario de lo indígena no sólo es una exigencia de los tiempos, sino una irreversible e incontestable urgencia de la cultura iberoamericana.

El peligro está en que ese acervo indígena—múltiple, diverso, rico— lo conviertan los escritores en tópicos—en el sentido de Curtius—, es decir, que no lleguen a la integración en su propia personalidad de los valores subyacentes en las culturas vivas indígenas de la americanía, de Río Grande a la Tierra del Fuego.

Terminaré este párrafo de mi reflexión—en torno a la amplitud de lo que significa Octavio Paz, de lo que puede significar—con unas palabras de José María Arguedas, palabras que serían suscritas por todos los que intentamos una nueva comprensión de la americanía, lejos de las visiones «imperialistas»—de todo signo—:

«A los colonizadores españoles les convenía que las culturas autóctonas se mantuvieran aisladas y en condiciones de 'inferioridad'. Este hecho constituía una ventaja para la colonización (al menos, apunto yo, para ciertos sectores colonizadores). Se ha podido demostrar cómo, aun en el campo de la religión, la colonia aceptó las prácticas de las religiones antiguas (no aceptó, insisto, sino que no pudo oponerse, como hemos visto, a la dinámica de rechazo moral) siempre que presentaran una especie de máscara o un simple signo que las hiciera 'aparecer' como destinadas a algún personaje del santoral católico (por ejemplo, la danza del ciervo maya en la festividad de Santa Catalina)... Los países latinoamericanos sustentados por una tradición indígena milenaria, como México, Perú, Bolivia o Guatemala y Ecuador, han logrado nutrir a sus creadores con el fondo total de esta tradición (considero muy optimistas y extremas estas afirmaciones de Arguedas, pero tienen que llegar a ser exactas) que no sólo es india, sino que contiene una confluencia originalísima de elementos prehispánicos y occidentales.» (*Formación de una cultura nacional indoamericana*, 1975.)

3. Sólo como presupuestos de trabajo, me pregunto: ¿Cuáles son las líneas maestras del pensamiento y de la obra de Octavio Paz, consideradas desde esta perspectiva, cuyos límites acabo de señalar, acaso imperfectamente, pero seguro de no equivocarme en su planteamiento?

Parto, para esta tercera fase de mi reflexión, de una afirmación de Julio Cortázar, que tomo de Flores: Octavio Paz tiene conciencia plena de la crisis humana y cultural. Sin duda alguna: esta conciencia es una de las líneas de tensión de sus procesos mentales. Me pregunto: ¿Se incorpora a esa crisis, de la que tiene plena conciencia, para resolverla, para participar en su posible solución, o acaso Octavio Paz hace de esa conciencia de crisis de nuestra hora el espejo azteca en donde contempla las huellas que las garras de la crisis dejan en su rostro, en su alma?

Si Octavio Paz asume esa conciencia de crisis a la manera occidental, es decir, racionalista, no puede menos que ayudar a definir los rasgos de esa crisis, como han hecho tanto Paul Goodman como Alvin Töffler, por ejemplo, o hasta Eric From. Si Octavio Paz asume esa conciencia de la crisis de nuestra hora, fiel a la tradición de su cultura mestiza, mexicana, y de acuerdo y concordando con sus calas en la mentalidad del Este budista, intentará enriquecer su obra, a través del enriquecimiento de su propia personalidad, de su yo mismo, como diría el doctor Suzuki, del vacío de valores que quiebra la límpida imagen de la cultura occidental, que ha dejado de ser una y tersa y sosegada.

Yurkievich ha dicho que le agradaría que Octavio Paz llegara a dar entrada en su obra, y en ésta expresara una acumulación de influencias o asimilaciones desde el romanticismo al surrealismo, más el estructuralismo antropológico. Debe entenderse que, según Yurkievich, Octavio

Paz no lo ha conseguido ni en sus ensayos sobre el festín de Esopo, ni en sus *Hijos del limo,* ni en el *Signo y el garabato.* ¿Tampoco en *Poesía en movimiento?* Tampoco en *Renga?*

Considero que la honestidad intelectual de Octavio Paz merece un poco más de piedad o, desde luego, un poco más de justicia, porque lo cierto es que esas «exploraciones» que Yurkievich apunta han sido realizadas bajo la presión de la angustia que mana de su clara y neta conciencia de crisis, como ha dicho Cortázar.

No obstante, debo decir que me causó asombro ver el escrito de Paz, publicado en el suplemento de *El País: Drama y laberinto de un mestizaje. Aztecas y mexicanos.* En su pensamiento siguen prevaleciendo las mismas líneas maestras que en 1954, cuando publica *Laberinto de soledad,* ya que el texto publicado en *El País,* de Madrid, es de fines de 1977 o principios de 1978. ¿Por qué esta cristalización de planteamientos? Desearía estar exagerando lo de la cristalización y poder explicar la invariabilidad de planteamientos historiológicos entre las dos fechas indicadas, por el deseo de Octavio Paz de divulgar un momento de su pensamiento en nuestro ambiente intelectual de hoy, en donde acaso se crea desconocido o porque valore nuestro ambiente cultural, ideológico, como ignorante del drama de su cultura; cierto es que el conocimiento de este drama no es tema de tertulia de café ni de cultura «popular». No sé. Pero acaso me equivoque cuando me inclino por la hipótesis de la cristalización de las líneas maestras de su pensamiento historiológico.

Insistiendo en esta hipótesis, que desearía desechar cuanto antes, debo decir que hoy no se puede escribir estas palabras, que encuentro en el texto periodístico de Octavio Paz: «... la unificación religiosa antecedía, completaba o correspondía de alguna manera a la unificación política». Los cronistas criollos y mestizos de la Nueva España, los historiadores de neto origen azteca, Alvar, Pomar, etc., desmienten esta afirmación. Tampoco los americanistas actuales podemos admitirla.

No, no se puede afirmar que cuanto se hizo, que cuanto sufrieron los hombres indianos precolombinos, estuviere dirigido a fundamentar la dominación española. La gestión del virrey Toledo no es dominadora ni en su talante ni en sus resultados; tampoco lo fue la justificadísima quema de manuscritos aztecas por Zumárraga; de aquí que ponga en duda que Octavio Paz crea sinceramente en éstas, sus propias palabras, que, por otro lado, se oponen un tanto a las anteriores:

> «... la unificación religiosa solamente afectaba—ya hemos visto que se admitían los cultos indígenas y hoy mismo los 'sacerdotes' incas celebran en los templos cristianos—, *sólo afectaba*—subrayo—a la superficie de la conciencia, dejando intactas las creencias primitivas.»

Es decir, la evangelización ni era total instrumento de dominación política, ni era ni fue nunca profunda, no sólo cuando se trataba de la pretendida unificación religiosa bajo el signo azteca de Hutzilopochtli, sino cuando se trataba después de conseguirla bajo el signo de la cruz de los cristianos. La tentativa azteca de unificar religiosamente los pueblos sometidos no es prefiguración de la unificación colonial:

> «Esta situación—dice Paz—prefiguraba la que introduciría el catolicismo, que también es una religión superpuesta a un fondo religioso original y siempre viviente. Todo preparaba la dominación española.»

Y parece como si estuviera hablando el mismo Moctezuma. Octavio Paz no se da cuenta de que hasta en Occidente el cristianismo más primitivo, como el tridentino, que gusta llamarse católico, marginando lo cristiano, también es una religión superpuesta. Octavio Paz olvida que no hay una sola cultura en estado químicamente puro, que toda forma de cultura es mestiza; por eso considero que esa angustia de cultura dominante, como línea de tensión de la *mexicayotl,* es más una obsesión que una acertada interpretación historiológica. Octavio Paz, con su «malinchismo», sólo consigue convertir en tópico literario una deformada tensión procesual de la historia de la cultura, con validez o aplicación a todas las áreas del quehacer humano, allí donde un hombre haya hecho algo, porque ese algo es siempre espíritu y no condicionamiento moral o impedimento ancestral, atávico, condicionante irreversible:

> «Los dioses se van porque su tiempo ha acabado; pero regresa otro tiempo—expresión que tiene el tono del mito del retorno eterno—y con él otros dioses, otra era...»

Pero bien sabemos que los dioses aztecas no acabaron nunca de irse porque, como dice el mismo Paz: «Laten todavía las antiguas creencias y costumbres.» Bien lo hemos visto en el testimonio de los *huehue* aztecas que dialogan con los franciscanos primerizos, en Tenochtitlan.

Es evidente que hay tendencia a transformar la parte moral, el contenido sustentivo moral y espiritual de la historia, de la acontecido en tópico literario; cómo si no explicar que Octavio Paz escriba:

> «Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto—aquí está la conversión en tópico—para los indios y los pobres de México.»

Esta verdad cristiana es patrimonio de cualquier religión superior, que Octavio Paz convierte en adjetivo de la *mexicayotl.* Lo mismo hace con el «malinchismo».

Lo que contradice con esa profunda verdad contenida en éstas sus otras palabras:

> «... el indio sólo concibe la salvación personal como parte del cosmos y de la sociedad».

Aquí está la historiología de la *mexicayotl,* que permite enlazar, fraternamente, la dinámica de su historia con lo sustantivo de la metafísica de la persona, tanto del budismo zen o mahayana como del cristianismo paulino. Pero Octavio Paz prefiere encerrarse en los límites de la historiológica tópica.

Leyendo *Libertad bajo palabra* (1960: 910) se puede tener la impresión de que se alcanza casi a tocar la dinámica del Octavio Paz poeta, creador: se tiene la impresión de que, desde un primer momento, Octavio Paz trata de elaborar un mundo en donde el dominio de la palabra, por sí misma, sea imperioso e indiscutible. ¿Qué otra dinámica explica la conversión del contenido moral de la historia en tópico?

Si seguimos creyendo en las afirmaciones de Yurkievich, la apertura del pensamiento de Octavio Paz hacia otros campos, otros horizontes que traspasan las fronteras de lo mexicano, de la mexicanidad, es la comprobación de que va en busca de un centro mental en donde, desde donde trazar su cosmovisión circular del mundo. También puede interpretarse esta *diversión* o *multiversión* de su pensamiento acumulativo de elementos procedentes de otras culturas como un singular e individual proceso de transculturización.

Ahora bien, esa acumulación de materiales de diverso origen tiene su natural limitación: Octavio Paz indaga por múltiples áreas culturales en busca de algo sustantivo, el hilo conductor de la historia de Cournot, porque considera que la historia es una invención racional y racionalizada del europeo, que trata de explicarse a sí mismo sus contradicciones reflexionando sobre sus actos. Si Xirau tiene razón cuando apunta esto, hablando de Octavio Paze, en 1971, es comprensible que la historiología de Octavio Paz sea una fuente de tópicos literarios, es decir, que no reconozca un contenido espiritual ni moral en los actos humanos, a los que, en pura consecuencia, tampoco puede reconocer proyección en el futuro: lo que explicaría su pesimista historiología o interpretación negativa de la mexicanidad:

> «... pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México»,

como ya he citado.

Lo mexicano en Octavio Paz es solución de continuidad entre lo precolombino y lo postcolombino:

> «La caída de la sociedad azteca precipita la del resto del mundo indio. Todas las naciones que lo componían son presa del mismo horror, que se expresó casi siempre como fascinada aceptación de la muerte... Cuauhtémoc quiere decir *águila que cae*. El jefe mexicano asciende al poder al iniciarse el sitio de México-Tenochtitlan, cuando los aztecas han sido abandonados sucesivamente por sus dioses, sus vasallos y sus aliados. Asciende *sólo para caer* (subrayo yo) como un héroe mítico... No es sorprendente que, para la mayoría de los mexicanos, Cuauhtémoc sea el joven abuelo, el origen de México: la tumba del héroe es la cuna del pueblo.»

Creo serían pocos los mexicanos que suscribirían estas palabras. Pero escritas quedan y por ello la significación de Octavio Paz sigue siendo para mí una fuente, un manantial cristalino, puro—la pureza azteca, la amada y respetada pureza azteca: el sexo como máxima pureza original del cosmos—, de interrogantes, que promueven mi empeño de penetrar en su misterio de manera y forma más extensa de la que estas breves páginas me brindan.

La historia como invención racional. Si Xirau tiene razón—repito—, si la historia es dicotomía para Paz, no ha podido comprender la concepción budista de la historia, contra cuyo telón de fondo se dibuja nítida la concepción de un humanismo reconciliado consigo mismo, contraoccidental, antioccidental, antipaciano. Octavio Paz no podrá nunca, si mis supuestos interrogantes son ciertos, no podrá nunca comprender hasta qué punto la historia es naturaleza creada por el hombre, es la obra humana en la que el hombre puede encontrar su más profunda unidad original y originaria, y esto es budismo, luego...

¿Cómo puede surgir de aquí una obra poética, lírica, como la de Octavio Paz, que es superación de todo racionalismo, mientras que su concepción del proceso historiológico es fuente de tópicos cristalizados? ¿Hay dicotomía en la significación universal, en la dimensión intercontinental de Octavio Paz escritor? No sé.

Phillips (1972, 1976: 91), uno de sus más profundos analistas y expositores, escribió:

> «... Paz ha ido más allá y ha transformado esos mitos (los 'mitemas' de Levi-Strauss) gracias a su capacidad de reencarnar en ellos su propia peregrinación espiritual. Ha captado la analogía esencial entre la trayectoria mítica tal como se expresa de maneras variadas en las diferentes mentalidades y las diferentes épocas los estados de percepción cambiantes en donde nace su poesía».

Como poeta supera los mitos—entendidos como el extremo máximo de racionalización de ese término, bajo la influencia nefasta de Lévi-Strauss—. Como pensador que reflexiona sobre la historia de su cul-

tura y de su pueblo, crea tópicos míticos que sirvan de referencia para cierta comprensión de la historiología, que no sólo no es admisible por sí misma, sino que nos llega demasiado fecunda en interrogantes. Así, leemos en *La estación violenta* (cf. Sucre, 1971: 56):

> «... para los españoles e hispanoamericanos la historia no es lo que hemos hecho o hacemos, sino lo que hemos dejado que los otros hagan con nosotros (la pasividad de la fecundidadd e Coatlicue). Desde hace más de tres siglos nuestra manera de vivir la historia es sufrirla».

¿Y estas palabras las escribe el mismo hombre que pertenece a la *Nueva* España, el México de Hidalgo, de Vasconcelos, de Alfonso Reyes, de la Revolución; que tiene como antecesores a Axáyacatl, a Nezauhacáyotl, a Moctezuma I, a Quetzacoatl, de quien dice que más «que un dios redentor fue un recreador»?

No hace muchas líneas apuntaba cómo la teleología de la historia se convertía en tópico literario; ahora, el término «recreador» para definir el humanismo quetzacoatliano, que atraviesa los siglos de la historia nahua como una flecha, se puede afirmar que en otras ocasiones en Octavio Paz, como en esta que reseño, se da la tendencia a convertir la historia en signo: «recreador» es un signo cuya semiótica repite una acción en el tiempo y en el espacio. Y así como, según creo, queda vinculada, pueden quedar enlazados el orbe poético, lírico, de nuestro escritor y el orbe reflexivo de su obra.

La cuestión que se plantea es, en este instante preciso: ¿Qué equilibrio hay entre la temática del tópico y la temática del signo, qué tensión es la que domina dentro del organismo vivo que es el pensamiento y el conjunto de procesos intelectuales de Octavio Paz? Una interrogante más, que no puede tener en estas páginas su respuesta.

Si es cierto que no son estas páginas adecuadas en su longitud para dar respuestas extensas, al menos sí cabe la hipótesis sencillamente expuesta.

Orbe del signo y orbe del tópico son dos tensores que sostienen el intento unificado y polivalente de intentar una teoría de la identidad de la *mexicayotl*, lo que, por demás, ya se habrá podido advertir antes, no sin que ésta apareciera fundamentada en dos pilares que no son precisamente optimistas, sino pesimistas: ese complejo de pasividad que señalaba, ese complejo de traición con que Octavio Paz parece conjurar la presencia del «malinchismo», como tópico del mestizaje cultural.

Si la hipótesis llegara a verificarse—como intento hacer en un estudio más amplio—, nos encontraríamos con que la interpretación de la *mexicayotl* por Octavio Paz rompe con lo mejor de la tradición historio-

lógica y antropológica de la cultura criolla elaborada en la Nueva España durante las últimas décadas del siglo XVI y a lo largo de casi todo el XVII.

Si la hipótesis del signo y del tópico en Octavio Paz llegara a verificarse, se harían verdad las palabras de Phillips, pues tanto signo como tópico serían los «mitemas» que Octavio Paz inventa y utiliza para explicarse:

> «Cuando mira afuera ve una sociedad que ha echado por la borda sus creencias y ha perdido sus mitos, y que vuelve la vista al arte en busca de una recreación—la de Quetzacóatl—de las formas arquetípicas en las que el hombre primitivo de una manera y el hombre cristiano de otra confiaban para vivir.»

Luego estos «mitemas» nacen de un descreimiento, como el mismo Phillips apunta, pues—insiste—:

> «No teniendo fe ninguna tradicional en que apoyarse, Paz tiene que utilizar cuanto encuentra a su alcance.»

JOSE VILA SELMA

Félix Boix, 6
MADRID-16

OCTAVIO PAZ SUMERGIDO EN EL MEOLLO DE LA CULTURA IBEROAMERICANA

> Los dos poetas de lengua castellana que mejor ejemplifican la correspondencia entre el sistema de representación y la concepción del mundo contemporáneo son, según creo, César Vallejo y Octavio Paz. En Octavio Paz esta reciprocidad es aún más explícita que en Vallejo, porque el pensamiento metafórico, el mito, va siempre de la mano de la teoría.
>
> SAÚL YURKIEVICH: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*

En el trabajo que escogemos ahora entre las páginas dedicadas a Octavio Paz, vamos a tratar del «Octavio Paz, prosista» que desarrolla una teoría sobre Iberoamérica—como proyección de su mirada sobre México—y donde va siempre—por reversión al epígrafe—de la mano y del pensamiento metafórico, o sea, de la poesía. Yurkievich nos presenta al «indagador de la palabra». Nosotros, al indagador de la cultura. Con toda la minuciosa observación de un analista del medio social y del pensamiento hispanoamericanos, Paz no deja de tener la intuición, el aliento y aun la figuración que le ofrece la poesía, que ha sido tal vez su campo preferencial. Pero con la magia poética se interna en el examen de la realidad cultural.

El tema que ofrecemos está vinculado a la interpretación que se ha hecho sobre ese complejo cultural que es «Iberoamérica», por analistas-poetas que han tenido una visión tan diferente como son Octavio Paz y Ezequiel Martínez Estrada, a lo que añadimos conceptos que José Carlos Mariátegui esbozara en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* para tener una alternancia crítica que lleva, por sobreposiciones diversas, a considerar a aquélla como una sociedad mestiza en la que no puede dejarse a un lado el valioso elemento cultural autóctono—que se refleja en el mito—; y, por otro, el pensamiento y la lengua general occidentales que sirven para el análisis racional del problema y que integran—a la vez—a los núcleos de ese vasto complejo iberoamericano.

«Cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavías las antiguas creencias y costumbres—ha escrito Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*—. Esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas. Y después de los descubrimientos de arqueólogos e historiadores ya no es posible referirse a esas sociedades como tribus bárbaras o primitivas. Por encima de la fascinación o del horror que nos produzcan, debe admitirse que los españoles al llegar a México encontraron civilizaciones complejas y refinadas.» Todo lo dicho por Paz para México y Mesoamérica puede decirse para el Perú y para los pueblos andinos de Sudamérica donde floreció una cultura que tuvo los dos grandes momentos de Tiahuanaco y Tahuantisuyo. Puede verse a través del primer capítulo de mi *Literatura peruana* el reflejo de esa cultura precolombina en las diversas manifestaciones literarias: épicas, líricas, narrativas y dramáticas. Una realidad especial brota de canciones y relatos donde predominan notas rurales y comunitarias. Particularmente en los mitos—recuerdos magnificados por la poesía—se ve un fascinante mundo lleno de peculiaridades de ambiente y sociedad. Esa literatura respondía a un cuadro cultural definido que abarca los aspectos subculturales de las organizaciones costeñas y andinas.

Sobre esa cultura se produce la conquista y crea lo que podría ser el trasfondo del hombre latinoamericano: una superposición y un entrecruzarse de posibilidades que forjan una conciencia determinada, muy diferente de la que retenía el peninsular español o portugués. América crea americanos desde el primer momento. Ese proceso de amalgamación dura lo que dura el llamado período colonial o del virreinato; y es el propio Paz quien lo dice: «La independencia sobreviene cuando ya nada nos unía a España, excepto la inercia». A través de esa larga historia o proceso que el poeta mexicano establece para su país o región, se produce lo que él mismo llama «la búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una forma que nos exprese». Lentamente nos vamos desarraigando—seguimos el pensamiento de Paz—y tratamos de romper definitivamente con la forma que nos era extraña, aunque hubiera sido ésta por un momento, la superpuesta estructura occidental que nos cubría. Pero el hombre latinoamericano era ya otro y su forma de expresión debía ser otra, aunque no la había descubierto al independizarse. En medio de ese camino lleno de desgarramiento, el hombre se disloca y se pierde tratando de encontrarse consigo mismo. Una cultura de siglos lo hizo comunitario; una cultura de conquista y de transculturización europea trató de imprimirle el sello de su

individualismo. Bajo una impresionante capa de catolicismo, el cuerpo se agita bajo los antiguos signos. En el Perú, el pensamiento organicista y la idea fundamental de una vida que brota de la muerte, un mundo de aquí que es el florecimiento del mundo de abajo, se perciben en una concepción distinta de la resurrección y en una adoración de la tierra, como divina madre o como dios interior: Pachacamac, que aún ejerce subyugante hechizo. La cruz se implanta sobre la huaca. El nacimiento de los hombres a base de piedras y de aquellos que se convierten en piedra, en metamorfosis de ambos caminos, encuentra aún réplica en la divinización de la naturaleza y en la conciencia de un génesis pétreo que se percibe desde los viejos haravicus—poetas del pueblo—hasta Vallejo. En cambio, en Mesoamérica los hombres nacieron del maíz, la lluvia y el agua y tienen una fascinación poética por el color; y Quetzalcóatl lleno de plumas desfallece con sensualidad celestial para dar paso a la conquista de los hombres blancos por el pecado de dioses y de reyes. Al ir de aztecas y mayas a quechuas y aimaras nos encontramos, pues, con signos diferenciales, pero también con iguales caminos y aun con inequívocas muestras de intecomunicación patentizadas en la balsa que los hombres que van hacia el Perú encuentran en viaje del Sur a Centroamérica; y en la leyenda de Naylamp, el cacique caribe, que llega con concubina, bailarines, sastres, cocineros, llenos todos de ropajes coloreados por plumas y tintes tropicales hasta las grises playas de *Llampeyac,* en el norte peruano.

Es interesante seguir las ideas fundamentales de *El laberinto de la soledad* para comprender muchas de aquellas afinidades. Y la principal es el carácter mestizo que nos unifica. Mestizaje con que en cierto modo nos revelamos de diversas maneras. Ya explicaba Octavio Paz el «complejo de la Malinche», el sentimiento de que México es el escenario donde la cultura autóctona es violada por el conquistador. Y que lo que constituye el más fuerte insulto y la mayor humillación, ser hijo de la «chingada»—de la estuprada—, nos da una clave de ese sentimiento de oprobioso nacimiento; ya que mayor ofensa es para el mexicano resultar «hijo de la chingada» que hijo de puta. «Para el español—dice en el capítulo «Los hijos de la Malinche»—, la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, en ser fruto de una violación». El ser engendro del rapto o de la burla de la conquista aceptada humillantemente es el centro «secreto de nuestra ansiedad y angustia», añadirá. Y de aquí parte la concepción de otro sentimiento consiguiente: el de la soledad. «La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil. Hemos caído; y esta caída, este sabernos caídos, nos vuelve culpables. ¿De qué? De

un delito sin nombre: el haber nacido». Calderón ya lo decía en boca de Segismundo para la concepción occidental, y Rubén Darío lo confirmaba poéticamente. Pero todo este raciocinio, que sería posible hacerse en cada región o época de la existencia humana, adquiere un carácter especial—para Paz—en México—dígase Iberoamérica—con el proceso de la conquista, donde se percibe a «la madre violada». «Esta violación —dirá—no es solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias». La ruptura y la soledad que surgen de esta realidad basada en la ofensa se ofrecen no sólo como caracteres del pueblo mexicano, sino como de todos los pueblos con tradición autóctona americana.

Tal vez podemos encontrar variantes a ese sentimiento de oprobiosa violación. Podríamos decir que en la acentuación del mestizaje en el Perú virreinal surge una rebeldía femenina contra el conquistador godo: la mujer se escapa de la casa y se hace «tapada». Y la mujer chola domina indirectamente al hombre que personifica al señor «blanco». La «Pericholi» es la expresión de esa peculiar rebeldía al dominar al virrey Amat y pasear por las alamedas en la calesa regia y contar las propiedades una a una que ha ido arrebatando al galante y septuagenario gobernante. Micaela Villegas, esa «perra chola», representa una clase social, pero también una actitud: la clase media baja, mestiza y, a la vez, la insurgencia, que, por otra parte, se apreciaría en la actitud revolucionaria de Micaela Bastidas, junto a su esposo José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, en la primera gran rebelión con base económico-social que se dio en América.

Por extensión, es concepción fundamental que el hombre americano es un producto de la conquista española o portuguesa; que el europeo tomó a la mujer y a la tierra y las hizo suyas, en un plan de sexualidad y de pertenencia jurídica; no simples sectores de colonización y de aislamiento con la sociedad autóctona como sucedió con la colonización rural o de factorías de ingleses, franceses u holandeses. Pesan, por ello, tan fuertemente aquellos signos que en otras culturas aparecen perdidos entre la confusa maraña del trasfondo mítico. Y así como la concepción del nacimiento del latinoamericano como violación surge de un mito generalizado que adquiere aquí intensidad, así también el mito de que la aparición de la humanidad sobre la tierra se ha hecho por el «hueco o abertura de la herida que el hombre ha infligido en la carne compacta del mundo», está claramente expreso en el pensamiento del antiguo peruano, quien sostuvo que los hombres salen del mundo de abajo por las «pecarinas»—lugar donde se amanece—, que son cavernas, cuevas, fuentes, lugares de comunicación terrígena. Los hermanos Ayar—Aya significa muerte en quechua—salen de Pacaritampu por la hendidura o ventana de Tamputocco de la muerte recreada en vida; y en su marcha hacia el

Cusco, con las semillas y el utensilio de labranza en la mano, van convirtiéndose en cerro de sal, en cóndor y en piedra fundamental de la ciudad, en un poema que encierra todos los símbolos del pensamiento del hombre del antiguo Perú. Por ese hueco o abertura, el hombre confundido con los otros seres orgánicos—sal, ají, papa—sale hacia la tierra prometida y establece los cimientos del «gens», de la familia—el «ayllu»—, pero también los de la sociedad imperial de los incas sobre las tierras fértiles del valle del Cusco, convertido en capital de un vasto imperio quechua. Por ahí, por la ventana en que se pone en contacto el mundo de abajo con el mundo de aquí ha salido el orden. Pero Paz piensa que los hombres temen que por esas hendiduras pueda irrumpir de nuevo el caos, que «es el estado antiguo y, por decirlo así, *natural* de la vida». Para evitarlo, los poetas del antiguo Perú hicieron que tres de los hermanos Ayar encerraran al cuarto—el fuerte Ayar Cachi—colocando una piedra de esas inconmovibles que ellos sabían utilizar y que sirvieron para la eternidad de Sacsahuamán o de Machu Picchu. Las piedras que se humanizan serían también puerta cerrada al caos en el pensamiento que el amauta—sabio peruano—transmitiría a los arquitectos de esas ciudadelas. En Machu Picchu encuentra el escritor español Larrea un «carácter metafísico y palpitante de futuro», una imagen del efectivo «nuevo mundo» en América del Sur. Dice, por su parte, Pablo Neruda, en *Alturas de Machu Picchu:*

Quedó la exactitud enarbolada;
el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el silencio:
una vida de piedra después de tantas vidas...
Sube conmigo amor americano...

América como inminencia

Sin embargo, el mundo «palpitante de futuro» que entrevé Larrea es para otros una imagen sobrecogedora. Enrique Pezzoni lo dice en un artículo, *La Argentina en sus novelistas y exegetas,* al comentar la idea de Murena sobre nuestro continente o sobre nuestra conjunción de pueblos en encrucijada que llamamos América: «América como ausencia, como anhelo de ser, a lo sumo como inminencia». Dirá Murena en *El pecado original de América:* «Somos los parias del mundo, como la hez de la tierra, somos los más miserables entre los miserables, somos unos desposeídos porque hemos dejado todo, cuando nos vinimos de Europa o de Asia y lo dejamos todo porque dejamos la *historia».* Es éste el concepto de una América producto de Europa que no tiene una sustancia propia. Pero la solución es americanista: cometer un parricidio histórico-

cultural. Frente a esa concepción exotista y desgarrante está la obra, la de la tierra mestiza que ha tomado las viejas raíces y las ha unido a las que trajeron de Occidente otros de sus habitantes, que ya son parte de ella misma.

Desde esos dos puntos de mira la imagen de América cobra su consistencia de contraste. Continente de tensión. Por eso, si hasta ahora hemos insistido en el aspecto de una América orgánicamente expuesta con un diálogo de dos culturas (que aunque no sea idílico, pues la violencia puede ser su signo, marca de todos modos un ordenamiento lógico), debemos ver aquel otro aspecto, a saber, el de la «América inexistente», persecución de un ente ausente, pero, al decir de Murena, «inminente». Si se comete el crimen del parricidio: «el alma europea desterrada» se casará con «la nueva tierra para asegurarse con el casamiento el nacimiento de un nuevo espíritu, de su propia inmortalidad». El sentido primero está basado en que hay una historia americana y que hay un mestizaje cultural. Para el segundo, no hay historia porque sólo existe un emigrante que ha traído su árbol genealógico completo en el álbum que salvó del naufragio y que, desarraigado, hojea las páginas de aquél hasta que se da cuenta de que hay que romperlo para injertarse definitivamente en un nuevo horizonte cultural. «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental»... Aplicando términos usados para explicarse la necesidad de hallar la imagen de América en esa otra literatura, tomemos las palabras de Enrique Pezzoni, al entrar al trato con la obra de Ezequiel Martínez Estrada: «La literatura no es, al fin, otra cosa que ese diálogo de voces discordantes, esa red de caminos divergentes en busca de una realidad que sólo reside en el camino, en la búsqueda misma».

El libro *Radiografía de la pampa,* de Martínez Estrada, representa una buena experiencia para explicarse el fenómeno de Iberoamérica o Latinoamérica, como ha dado en llamársela oficialmente. Aunque el autor se sitúe en la pampa—argentina, uruguaya, brasileña, del sur del Atlántico en general—, no deja de tener implicancias en todo el complejo regional mencionado. Y el propio autor lo admite: «El nuevo mundo recién descubierto no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error y las rutas que a él conducían eran como los caminos del viento y del agua». El ensayo, cargado de acritud y con el foco de la visión en un solo sector cuando pretende constantemente interpretar el todo, tiene aciertos extraordinarios y bellezas manifiestas: «Mentían sin quererlo hasta los que escuchaban». La desolada presencia de un mundo equivocado, de un hombre solitario y de una realidad que no se sabe si deshecha o informe, nos ofrecen constantemente perspectivas bien

definidas y una intención sociopolítica de presentar obstáculos para superarlos. Es necesario encontrar el mundo de la esperanza. Las nacionalidades son caóticas. Las fronteras de esos países no responden a un sentido humano, sino a meras abstracciones ideales para intentar definir un perfil nacional; las guerras entre los pueblos no son sino reafirmaciones de aquella hipotética estructura nacional. Latinoamérica resulta formada por grandes aislamientos de hombres parecidos. Martínez Estrada habla de un tipo americano nacido en la infamia. «El padre pertenecía a los invasores, se iría; la madre, a los vencidos, moriría...» El trasfondo sexual cobra relieves importantes en la formación de una humanidad nueva y vieja, según la concepción de Martínez Estrada; porque había para él un mundo gastado de pueblos indígenas con dos o tres focos de cultura en crisis y un mestizaje formado por la aventura, la mancebía y la prostitución; cuando no un matrimonio oficial que tenía caracteres de mancebía, asimismo, en la soberanía varonil, en la escasa relación —que no fuera la del sexo— entre hombre y mujer. «Suramérica parecía un vasto mercado de placer, un lenocinio, regentado por las autoridades y dirigido por especuladores». *La casa verde,* de Mario Vargas Llosa, en el presente.

De una actitud sexual de españoles y portugueses emerge un mundo especial mestizo, con zonas intensamente pobladas y grandes extensiones desérticas o inestables donde predomina esa condición de insultante superioridad varonil, del señor o del *macho* y una conciencia de sumisa inferioridad femenina. La mujer y la *yegua* aparecen menospreciadas en una sociedad formada por la conquista, el bandidaje y el autoritarismo. Como hemos anticipado, en *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, resulta difícil encontrar exactos términos para sociedades que evolucionaron en forma distinta y con cierta cortesanía de ciudades españolas, como las del Perú o México. La consecuencia de esta inmensa aventura —para Martínez Estrada— de este penetrar en el corazón de un continente, lleva a una extraña combinación de gente que no se integra sino en función sexual: un indio desconfiado, un mestizo receloso que trata de borrar el pasado que lo ha engendrado en una migración de aluvión; y un blanco dominador e irresponsable, aventurero o gobernante, en buena proporción de casos. Insistimos en que estas apreciaciones son producto de una mirada desde fuera. La otra, la andina, observa el proceso desde dentro. Pero aunque se refiere más concretamente a la pampa y al río de la Plata, Martínez Estrada lo proyecta—como dijimos—a todo el proceso cultural de la conquista, del período virreinal y aun, según él, de las repúblicas, ya que la independencia fue «un acto» en el campo provocado por «el estado de inferioridad y abandono»; y «una tesis» en las ciudades, manejada y ensayada por gente adoctrinada «en la pré-

dica de las ideas liberales y democráticas», pero sin efectiva trascendencia en el cambio. Todo ello—repito—está en el ángulo de mira de un hombre del Plata o del llano y así: el caballo, la pampa y el cuchillo representan tres aspectos o capítulos fundamentales—con hermosos párrafos poéticos—. Y dentro de ellos: la aparición de un *señor* errante, solitario, víctima del «espejismo del desierto», que hace del coraje un culto y de la doma el máximo atributo de su condición de hombre a caballo. De esa figura específica y regional, pampera, de pronto nos encontramos con que cabalgamos, en la prosa incisiva de Martínez Estrada, en términos generalizadores con el caudillo, personaje común a todos los pueblos latinoamericanos como señor feudal o como bandido. Ambas cosas al fin de todo. Martínez Estrada escribe: «El bandido no era necesariamente un ser antisocial. Formaba una sociedad apócrifa contra otra; tenía sus principios, su código y su rito. En *Los bandidos* ha descrito Schiller esa caballería con su arquetipo romántico... El caudillo no era un barón feudal, sino un bandido... En América, faltando la sociedad, era el embrión de la sociedad... la forma concreta de la barbarie que pretendía eternizase con un nombre decoroso...» Aparte de generalizaciones como aquélla, en la que de lo específicamente platense o sursudamericano se llega a lo *americano,* Martínez Estrada constantemente habla de América, sin fijación específica de la pampa: «América había existido y vivido en los diversos pueblos que la formaban, su vida americana. Algunas semillas, caídas de otras culturas, dieron frutos silvestres que no alcanzaron madurez ni sabor». «Cada día de navegación, las carabelas desandaron cien años. El viaje se había hecho a través de las edades, retrocediendo de la época de la brújula y la imprenta a la de la piedra tallada.» «Eramos antigüedad y fuimos poblados por una nación de tipo antiguo...» Y planteándose el problema de la incomunicación—nacional a más de individual—; de los problemas geográficos—cargados de notas pesimistas—, pero también de los sociales que nos aíslan y separan, a pesar de nuestra intensa semejanza y de nuestro afán de ser iguales—partes de un todo que busca su unidad—, Martínez Estrada hace del ensayo literario y social una diagnosis un poco apresurada pero intensa de nuestras sociedades o de nuestra sociedad latinoamericana repartida en focos de excesiva centralización y esparcida en pampas, punas y desiertos. Cuando dice que el indio no tiene historia se equivoca por apresuramiento. Pero cuando se refiere a la soledad del mundo y del hombre que tiene caracteres específicos en una América hecha hasta ahora a los aislamientos, a los grandes soliloquios, su intensidad se manifiesta y su condición de poeta se agudiza. Cuando nos habla del mundo prehispánico su voz pierde rigurosidad y se siente que él no conoce el trasfondo de las viejas culturas andinas o mesoamericanas. Y no puede aplicar su poesía a ese gran

contraste de dos culturas en pugna. Pero cuando examina la realidad actual su palabra trasciende: «En una sociedad mal constituida, o constituida con descontento, el elemento antisocial representa una gran parte de los sentimientos reprimidos de la misma sociedad: la soledad latente». Cuando habla de política sudamericana equivoca, pero cuando habla con el *instinto* natural del poeta y con la voz entrecortada de un predicador de los «pueblos elegidos» que están en desgracia, ante la mirada divina, sus frases adquieren grave entonación: «Cordilleras, ríos, selvas de indiferencia los circuyen».

Y luego, cuando centraliza en la Argentina su ensayo, podríamos extender algunas conclusiones fundamentales al panorama de Latinoamérica: «Los creadores de ficciones eran los promotores de la civilización, enfrente de los obreros de la barbarie más próxima a la realidad repudiada. Al mismo tiempo que se combatía por desalojar lo europeo se lo infiltraba en grado supremo de apelación contra el caos...» «El más perjudicial de esos soñadores, el constructor de imágenes, fue Sarmiento. Su ferrocarril conducía a Trapalanda—la tierra falsa del Dorado inexistente—y su telégrafo daba un salto de cien años en el vacío»... «Sarmiento fue el primero de los que alzaron puentes sobre la realidad...» «Quiso violenta, abnegadamente, lo que existía en otras partes...» «En su maleta de campaña—refiriéndose al general Mansilla, defensor de Sarmiento—llevaba a Shakespeare, cuyos versos en inglés embutía en su diario de expedición.» «Poseemos una tierra en gran parte inculta, donde prosperan por igual las plantas útiles y los yuyos; geografía y demografía engendran, por natural coincidencia, el analfabetismo.» De todo aquello emergía una abnegada y gigantesca tarea por desterrar la «barbarie» para crear la «civilización», sin comprender el todo de la realidad americana. Se aspiraba a un mundo construido sobre concepciones falsas, según señala Martínez Estrada para el ideario de Sarmiento. «Los fantasmas desalojaron a los hombres y la utopía devoró a la realidad... la realidad profunda. Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos, traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud.» He ahí el optimista resultado de un negro repasar por América, que pretende tan sólo analizar el cuadro argentino y hacer una «radiografía de la pampa».

Martínez Estrada busca un lenguaje que se amolde a la intención de profundidad que es la base de su ensayo. Su búsqueda de un horizonte se trasluce en la persecución de una prosa que se preste a ello. Y el poeta posmodernista, de las cosas sencillas y de la voz familiar, adquiere un grave gesto, sin llegar a grandes complicaciones idiomáticas en los términos ni aun en las imágenes, aunque sí en complicaciones del discurso en general, en los contrasentidos con que quiere explicar el contrasentido

cultural latinoamericano. Porque, en verdad, es esto lo que persigue al mostrar—con intencionada trampa—solamente la realidad de un sector de nuestro complejo mundo americano.

Replanteamiento del problema indígena

Si esa tendencia—Martínez Estrada—nos presenta una imagen de América formada por un aluvión de aventureros europeos que engloban a grupos de indígenas «sin historia» y crea una ansiedad de occidentales que han perdido la brújula y que no han sabido olvidar sus antecedentes para entregarse a la nueva tierra, gran número de escritores latinoamericanos produjeron en las décadas del 20 y del 30 una visión totalmente diferente. El estudio de leyendas y poemas de la antigua América forjó una literatura como la de Miguel Angel Asturias; el conocimiento de la sociedad y del hombre americanos, y gracias a la antropología y la arqueología, dictó los capítulos de ensayos, como *Tempestad en los Andes,* de Luis E. Valcárcel, donde las notas del mundo indígena plantean una acusación a la conquista y una nostálgica y utópica revolución con vuelta a aspectos del pasado americano, en este caso concretamente al imperio incaico. Un etnólogo y a la vez escritor, como Hildebrando Castro Pozo, hizo un estudio de la actual comunidad indígena peruana y señaló las notas culturales de trabajo colectivo, de arte comunitario, de expresiones literarias agrarias y anónimas, a más de un género de vida total en la comunidad. Para ello adoptó términos que atrajeron grandemente la atención y provocaron un nuevo capítulo del lenguaje hispanoamericano: el «ayllu»—persistente en la actual comunidad—, el régimen de la «minga» o trabajo especial para el bien colectivo, del «yanaconaje» o sistema de explotación servil bajo el disfraz de arrendamiento de tierras en los latifundios, la «mita» o trabajo obligatorio que empleara la administración colonial, «quipichar», o sea llevar los atados de la siembra a la espalda y otros muchos. Presentó además el espectáculo de la fiesta indígena con nombres de bailes mestizos, de lugares de ritual o de esparcimientos y de costumbres que, como el contrato sexual del «servinacuy», continuarán en la república. Todo ello llevó a la creación de un libro fundamental en la década del 20: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* de José Carlos Mariátegui. La capacidad de su autor—sociólogo y periodista, político socialista y a la vez literato perteneciente al grupo intelectual posmodernista del Perú—hizo del libro de Mariátegui una pieza de antología y un norte para la crítica o interpretación de América a través del estudio de una realidad parcial, la peruana, que podía extenderse a Ecuador y Bolivia y a otros países con parecido desarrollo, es decir, don-

de existió el dominio de los encomenderos que crearon una típica sociedad hispanoamericana sobre la antigua sociedad indígena que sobrevivía a través de complejos mecanismos culturales, sociales y económicos. Ante todo, a la idea de indios «sin historia» se nos ofrece, por el contrario, la tesis de indios con «historia». «En el plano de la economía—dirá Mariátegui—se percibe mejor que en ningún otro país hasta qué punto la Conquista escinde la historia del Perú.» Y habría que añadir la de México, la de Guatemala y la de Argentina, que no es sólo la pampa, y la de Chile y Venezuela, etc. «Hasta la Conquista—añadirá el sociólogo—se desenvolvió en el Perú una economía que brotaba espontánea y libremente del suelo y gente peruanos.» Y desenvuelve a través de sus páginas la imagen de un Estado hecho a la medida de una realidad geográfica y social. Claro está que, como muy bien define el propio Mariátegui, esto no significa caer en la corriente pasatista de algunos escritores de su época, ni en la vuelta a regímenes correspondientes a otra sociedad. Aquello fue bueno para una determinada etapa, para las circunstancias de un proceso cultural ya terminado. Roto éste, no queda sino encontrar importantes vestigios y raíces vitales sobre las que puede crearse una nueva realidad también con nuevos elementos. El servirse de uno de esos elementos, como la supérstite comunidad indígena, no significa volver al régimen teocrático e imperial de los incas, ni puede ventilarse para resolverlo un problema racial. «Plantear el problema indígena en nuevos términos. Hemos dejado de considerarlo abstractamente como problema étnico o moral para reconocerlo como problema social, económico y político», explicará Mariátegui. De los *Siete ensayos*... brota una manifestación de la historia americana basada en la necesidad de reconocer una especial sociedad indígena, la ruptura de una sociedad americana con la conquista y un replanteamiento contemporáneo que debe tomar en cuenta las peculiaridades de aquella sociedad, aprovechando, por ejemplo—insistimos—el «ayllu» peruano o el «ejido» mexicano como un activo núcleo de organización económica y política. Y como consecuencia, la necesidad imperiosa de estudiar la cultura, arte y literatura en lo que nos atañe, reconociendo esas particularidades y observando en qué medida son el trasfondo de una realización contemporánea poética, narrativa y crítica. La presencia de comunidades—como la de Muquiyauyo, en el centro andino del Perú—con desarrollo industrial junto a la subsistencia del trabajo agrícola colectivo y de las fiestas tradicionales, donde se mezcla el rito católico con escenas de antigua superstición y magia, nos ofrece un panorama distinto del que nos da Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa,* con la fiesta como escapatoria de una cruel y triste situación. Escapatoria de la fiesta, que asimismo puede verse desde otro ángulo en el propio libro de Mariátegui, cuando el autor nos la presenta

dentro del latifundio, y en especial del latifundio de la sierra, donde el atrasado sistema feudal todavía marca con su signo la «historia» del presente indígena.

Ese aspecto de las «fiestas» puede ponerse en un punto aparte especial. «El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas», dirá Octavio Paz. «Nuestro calendario está poblado de fiestas. Ciertos días, lo mismo en los lugarejos más apartados que en las grandes ciudades, el país entero reza, grita, come, se emborracha y mata en honor de la Virgen de Guadalupe o del general Zaragoza.» «Nuestra pobreza puede medirse por el número y suntuosidad de las fiestas populares. Los países ricos tienen pocas...» No es que haya pocas *fiestas,* pienso, sino que éstas sirven en los países desarrollados para el descanso, el paseo o las vacaciones a distancia larga. «Las masas modernas son aglomeraciones de solitarios», explicará Paz. En las ceremonias, «el mexicano se abre al exterior». «Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola al aire.» Con sentido psicológico y poético, Octavio Paz desenvuelve su visión americana—mexicana en su ejemplo—y expone la posibilidad de que la fiesta sea una «trampa mágica» para engañar a los dioses o a sí mismo; pero él cree o insiste en la fiesta como «advenimiento de lo insólito». «Un mundo encantado»... «El tiempo es *otro* tiempo»... «Todo pasa como si no fuera cierto», «como en los sueños»... «El caos regresa y reina la licencia»... «La Fiesta es una Revuelta». «En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga»... «La sociedad comulga consigo mismo en la Fiesta.»

Para Martínez Estrada, «el carnaval es la fiesta de nuestra tristeza». «La alegría que se desata en ocasiones tan diversas es cruel, desesperada, hostil.» El carnaval sólo es ebriedad de vendimia frente al resto del año «triste y servil». «Cuenta Lugones un carnaval en la Rioja. Nueve personas a lomo de burro van por los pueblos, disfrazadas. Cantan, y con vejigas producen ruidos inefables. Corazones llenos de sangre se emplean como bombas de agua arrojadizas»... En la presentación de la comunidad que hace Castro Pozo la fiesta es un signo de la vida colectiva, del regocijo de la vida en el trabajo familiar.

Diferente—pero naciendo de las mismas raíces que presentan en diversas condiciones los autores citados—es el carnaval brasileño. ¿Cómo se explican brasileños y extraños el carnaval de Río de Janeiro? Las inmensas comparsas que bajan de las «favelas», el lujo de sus atavíos; gente pobre, modesta, que guarda lo que no tiene para darlo al vestido que va a usar y para el espectáculo que va a ofrecer su «escola do samba», dan significado económico pero también religioso de un tipo de sociedad especial. Es evidente que hay una evasión, un escape de la miseria

de las barriadas que bajan a apoderarse de la ciudad en esos días y dar de sí en «un mundo encantado» lo que se reprime en el resto del año.

A la vez es también la fiesta el ritual mágico con que se anticipa la disciplina, el autocastigo por el complejo de la culpa del pecado original. La fiesta es así una nueva muestra de un mestizaje que produce en la explosión del entusiasmo la «revuelta» a que se refiere Paz, pero que también combina las viejas formas mágicas con la expresión católica que trajeron los occidentales.

El lenguaje

Habría—tal vez—que referirse al idioma o lenguaje que nos generaliza, pero que también nos identifica a los iberoamericanos. Para Hispanoamérica, el castellano. Para el Brasil, el portugués. Sólo que debemos considerar que ese castellano y ese portugués han sufrido en América modificaciones sustanciales en proporción a la importancia de las lenguas nativas de cada zona. Ello llevaría a otro largo estudio. Pero aquí, en resumen, señalaremos que es indudable que el castellano adquiere en América una madurez extraordinaria al influjo de las incisiones de voces o aun de giros de idiomas que, como el nahuatl, el quechua, el guaraní, hicieran sobre la misma corteza del castellano que trajeron los españoles. Hoy el centro de la cultura iberoamericana se da en América, donde el idioma, como el castellano inicial de hace mil años, es una lengua de frontera al decir de Félix Alvarez Sáenz. Una lengua que convive y asimila idiomas que aún continúan viviendo alrededor.

Para concluir, quisiera repetir unas palabras de Octavio Paz, que dan sello a las ideas expuestas: «Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres».

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Juan Manuel Polar, 150
«Orrantía del Mar»
LIMA (Perú)

UNIVERSALISMO Y LOCALISMO EN LA NACIONALIDAD CULTURAL MEXICANA

Introducción europea a un mexicano planetario

Recordemos brevemente la referencia indispensable de unos datos. Nacido en 1914, Octavio Paz se afirma como una de las figuras poéticas más grandes de la lengua española de nuestro tiempo. Su profunda inquisición sobre el valor de la poesía iberoamericana, la indagación esencial en torno al valor de la palabra poética en el Nuevo Mundo, su amplia búsqueda de una poética surrealista y su adaptación de una ideología basada en la dialéctica y en la fenomenología marxista enriquecen una labor de creación de primer orden, a la que se vincula desde diversas revistas, como *Taller* y *Plural,* y en una serie de obras poéticas, entre las que hay que destacar: *No pasarán,* escrita en 1936; *Raíz del hombre,* publicada al año siguiente; *A la orilla del mundo* (1942); *Libertad bajo palabra* (1949); *Piedra de sol* (1958); *La estación violenta,* realizada el mismo año, y paralelamente a ellas una serie de ensayos, que se inician con un importante intento de definir las raíces culturales de la nacionalidad mexicana: *El laberinto de la soledad,* y posteriormente, *El arco y la lira, Los signos en rotación, Marcel Duchamp o el castillo de la pureza, Aguila o sol, Puertas al campo, Posdata, Vuelta, El mono gramático, Apariencia desnuda, Claudio Levi Strauss o el festín de Esopo* y una amplia serie de reflexiones, que van desde la visión local hasta la pura visión planetaria.

Una metodología laberíntica

En 1950, Octavio Paz da el título de *El laberinto de la soledad* a una serie de ensayos que contemplan el deslinde apasionado y apasionante de la realidad mexicana, intentando surgir y afirmarse desde las máscaras y desde los misterios rituales, desde la danza circular de los bailarines, que se piensa hace propicia la lluvia o la buena cosecha. Seis años después, uno de los fragmentos de su obra *El arco y la lira* tiene

el título de *Los signos en rotación.* En él está ya planteado un concepto que luego va a encontrar su más amplio desarrollo: «La escritura humana—dice Paz—y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado, mientras que el de la segunda es infinito. Por eso el universo es un texto insensato, que ni siquiera para los dioses es legible.»

El párrafo que antecede pertenece al libro más claro desde el punto de vista de la metodología y del discurso del pensamiento de Octavio Paz que pueda imaginarse: *El mono gramático,* publicado en 1972, en versión francesa, del poeta Claude Esteban, en la Colección de Albert Skira y Gaëtan Picon, titulada *Les Sentiers de la Création.*

El propio Octavio Paz ha aclarado su fidelidad al contexto metafórico que le daba el título, pero quizá no ha explicado en qué medida el nombre de esta colección de ensayos ensamblaba sólida y totalmente con una serie de creencias y de postulados que operaban en el contexto del pensamiento del escritor. «Al escribir estas páginas—dice Octavio Paz—decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que estaban destinadas, *Los caminos de la creación,* y escribir (trazar) un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal. El camino que escogí fue el de Galta, un poblado en ruinas en las cercanías de Jaipur, en Rajastán. A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo lo perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto de comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo. A cada vuelta, el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo. Advertí que las repeticiones eran metáforas y las reiteraciones analogías: un sistema de espejos que poco a poco han ido revelando otro texto. En ese texto Hanumãn contempla el jardín de Rãvana como una página de caligrafía, como el harén del mismo Rãvana según lo describe el Rãmãyana, como esta página sobre la que se acumulan las oscilaciones de la arboleda de las hayas que está frente a mi ventana, como las sombras de dos amantes proyectadas por el fuego sobre una pared, como las manchas del monzón en un muro de un palacete derruido del pueblo abandonado de Galta, como el espacio rectangular en que se despliega el oleaje de una multitud contemplada desde los balcones en ruinas por centenares de monos, como imagen de la escritura y la lectura, como metáfora del camino y la peregrinación al santuario, como disolución final del camino y convergencia de todos los textos en este párrafo, como metáfora del abrazo de los cuerpos. Analogía: transparencia universal: en esto ver aquello.»

Siguiendo esta laberíntica metodología, *El mono gramático*, probablemente una de las obras más esenciales del ensayismo contemporáneo, se ordena desde la convergencia de dos escenarios: el camino de Galta y un jardín en Cambridge, y constituye, entre otras muchas cosas, el punto de partida de una indagación en torno al sentido del lenguaje y de sus relaciones con la realidad fenoménica. Igualmente, intentando identificar las reglas del juego de las secretas correspondencias existentes entre idea y verbo, palabra y percepción, erotismo y conocimiento. El contenido de la obra revisa, de esa manera circunvalatoria del que se pierde pleno de lucidez en un laberinto que él mismo va construyendo, por un lado, los mitos cosmogónicos orientales y, por otro, los arquetipos puestos en valor por el arte romántico, por la neofiguración inglesa contemporánea, por la pintura mágica y demencial de Richard Dadd, constituyendo en todo el conjunto una convergencia que en última instancia viene a demostrar el repertorio de afinidades existentes entre el budismo tántrico y la revelación poética.

El mono gramático es posiblemente la obra mayor de Octavio Paz, en la que el artista lleva a cabo hallazgos excepcionales, probablemente el ejemplo más claro de lo que puede ser en su mudable sistemática un ensayo de nuestro tiempo, basado fundamentalmente sobre el carácter totalmente relativo e incluso episódico de las coordenadas espacio-temporales. Utilizando con gran clarividencia una frase de un filósofo oriental, Paz señala: «Mi frase es un momento, el momento de fijeza en el monólogo de Zenón de Elea y Hui Shid (Hoy salgo hacia Yüeh y llego ayer). En ese monólogo uno de los términos acaba por devorar a otro: o la inmovilidad sólo es un estado de movimiento (como en mi frase) o el movimiento sólo es una ilusión de la inmovilidad (como entre los hindúes). Por tanto, no hay que decir ni siempre ni nunca, sino casi siempre o casi nunca, sólo de cuando en cuando o más de lo que generalmente se piensa y menos de lo que esta expresión podría indicar, en muchas ocasiones o en rarísimas, con cierta constancia o no disponemos de elementos suficientes para afirmar con certeza si es periódica o irregular: la fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) es momentánea (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.); la fijeza (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.) es momentánea (siempre, nunca, casi siempre, casi nunca, etc.); la fijeza... Todo esto quiere decir que la fijeza nunca es enteramente fijeza y que siempre es un momento del cambio. La fijeza es siempre momentánea.»

Prácticamente, todo el itinerario de *El mono gramático* nos indica cuáles son los objetivos a los que concurre Paz empleando esta metodología deliberadamente laberíntica. Cuando el héroe griego se introduce en el laberinto, lo hace para correr un riesgo, el de ser devorado dentro

de él por el terror y el misterio que el laberinto cobija, pero también para cumplir un efecto indispensable, dominar al laberinto, extraer del recorrido por él no ya el máximo de conocimientos, sino la mayor posibilidad de experiencias y de reflexiones. La leyenda no nos lo dice, pero el héroe no sólo entra en el laberinto para salvar a una humanidad afligida, sino también para realizarse él, para devorar el misterio, el temor, la perplejidad, la incertidumbre que el laberinto de una u otra forma producía.

Esta idea circular, este carácter rotatorio, este obsesivo juego de la afirmación y la negación, está ya en la obra de Paz desde 1951, en el pórtico de su colección de ensayos *¿Aguila o sol?* Heredero de una cultura de la que sólo quedan ruinas milenarias, hablando un idioma que no es el ancestral que fluye en sus venas, forzado siempre a encontrar en su camino los más diversos contrastes, a la vez indio y europeo, mexicano en el sentido panteísta en que algunos estudiosos de su país entienden que los términos Oriente y Occidente se agotan en el propio país de enormes dimensiones, Paz es un hombre abocado a todo género de contradicciones, típico intérprete de este catastrófico siglo XX en que el hombre es más fuerte y más inerme que nunca lo fue, más documentado y más ignorante, más rico y más pobre. La salida de toda esta serie de contradicciones no está, como creía el propio Paz, en la elección entre una u otra palabra, como determinantes de una actitud general. «Hoy —escribía en 1951— lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?»

Por el contrario, el laberinto no es sólo la solución, es mucho más que esto, es el camino, es el método contradictorio en torno del cual el artista ejercita una dilatada paciencia, y a esa paciencia se la puede llamar creación, análisis, introspección y también lucidez. El hombre contra el laberinto, utilizando el laberinto y, en última instancia, convirtiéndolo en un instrumento de trabajo.

NACIONALIDAD, MEXICANIDAD

En muchas ocasiones, recordemos la inteligente tesis doctoral de Elsa Cecilia Frost en 1963, se ha querido precisar el sentido de los conceptos aplicados a la cultura mexicana con la intención de situarla o caracterizarla, definirla como «occidental», «cristiana», «hispánica», «criolla», «mestiza», «joven», «superpuesta», a fin de aclarar qué motivos han presidido su formación y cuál puede ser su contribución a una interpretación filosófica más profunda y más amplia que abarque el contexto de todos los pueblos iberoamericanos.

El tema de la cultura mexicana, comprendido dentro del más genérico e incluso contradictorio de la cultura americana, nos lleva forzosamente al análisis de dos conceptos específicos: nacionalidad, mexicanidad. La idea de que los países iberoamericanos más que nacionalidades geográficas o políticas son fundamentalmente nacionalismos culturales, nos viene de la interpretación de un concepto vertido por Paz en una de sus obras más lúcidas: *Claude Léve-Strauss o el nuevo festín de Esopo,* publicada en 1967. En las páginas de este texto, Paz señala que es la conciencia clara de que somos animales destinados a la muerte, que nos morimos y a los que nos mueren la que remite al hombre a la cultura.

En este sentido, frente a una mentalidad clara, pragmática y vitalista, presidida por la necesidad de cumplir unas determinadas funciones de organización, nutrición y procreación en el seno de la comunidad, características de los dos grandes países: Canadá y Estados Unidos, que acompañan a la soledad mexicana en el norte del continente, la mentalidad y los vínculos que unen al hombre con su tierra natal en México y prácticamente en toda América latina no son eróticos, sino tanáticos; no es la idea de la confianza en la vida y el amor lo que nos preside, sino el absoluto desprecio a una existencia que se conoce como ilógica y brutal, y que utilizando el mecanismo de la predicción condicionante, se desprecia aun antes que haya llegado a evidenciar sus internas contradicciones. Por eso son poetas y escritores, preocupados por la condición del hombre, expresando la esencia de su cavilación a través de unas visiones postrománticas de carácter macabro, surrealistas de dimensión morbosa o marxistas de escenografía apocalíptica. Estos son, junto con otra serie de elementos y variantes, los componentes de un nacionalismo cultural mexicano sobre el que funciona el juego de las categorías de carácter genérico y específico, la mecánica de las categorías de imitación, la temporalidad, la complejidad, la huella y el despliegue de un pensamiento que se identifica y se integra en su pueblo y en su tierra no a través de la expresión de la vida, sino de la integración del hombre en la idea de la muerte.

No fue casual que los españoles, con la misma mentalidad con que el europeo ha querido hacer en América el mundo nuevo, liberado de las faltas y del peso del pasado, que superara el presente y se introdujera en un futuro prometedor, llamaran a lo que hoy es México «la Nueva España»; prácticamente, incluso en el mestizaje confuso de razas y civilizaciones, en la sucesión de pueblos que concurren a formar un pueblo, se plantea toda la esencia de un paralelismo entre España y México, que determina una mexicanidad o actitud mexicana muy próxima a las actitudes culturales o históricas españolas.

El nacionalismo cultural mexicano desemboca en una originalidad, en una manera totalmente diferente de contemplar la realidad, en su desarrollo y en su despliegue. Y en cierta medida, Paz, aun cuando determinado por otros imperativos, como son el paso de una concepción universal a una visión totalmente local, realizado siempre en términos de laberinto, obedece también a estos imperativos. Es curioso observar cómo en la mayoría de los casos el ensayo y el poema son sucesos que acaecen al propio autor, que entabla su diálogo con el lector desde las coordenadas de la primera persona, porque México es, no lo olvidemos, un país de un hombre tremendamente subjetivo y personalista, como España, y no una nación de instituciones y de leyes, lo cual aproxima a México al Oriente mucho más que la tradición que constituyen las naves de Acapulco y su tornaviaje.

El personalismo en la política y en la cultura caracterizan la dialéctica de un pueblo joven, que incapaz de guiarse por sí mismo necesita de héroes que lo hagan por él, y que en el mismo plano, poco dúctil para una reflexión de nivel colectivo, requiere una pléyade de pensadores que ejerciten esta función por él.

Claves de un universalismo

En estas contradicciones encontramos el porqué y las claves de los repertorios de comportamiento por los cuales Paz, escritor absolutamente universalista, de concepción que desborda las fronteras de la nación y los límites del continente, sea al mismo tiempo profundamente mexicano e incluso en ocasiones acentuadamente local y, lo que es más importante, sea en este juego de universalidad o localismo, en donde nacen la mayor parte de los atractivos de la obra del artista, su potente aliento poético, en ocasiones comparable a los de los grandes titanes a los que admira, como Donne y Saint-John Perse, su profunda capacidad de análisis de una situación, algunas veces deliberadamente trivial, o de un objeto, que en algunos casos puede ser artístico, para que desplegando en derredor de este pensamiento el laberinto de sus ideas llegue a conseguir, a afirmar y a consolidar todo un repertorio de grandes consideraciones estéticas y vitales, hasta descubrir el carácter absolutamente equívoco de las oposiciones entre categorías que creemos fundamentales.

Es su capacidad de análisis, pero también el profundo sentido de la visión de cuanto le rodea, lo que da su enorme grandeza a Paz. En una época que ve al hombre debatirse entre las exigencias de lo cantonal y la aspiración a lo planetario, Paz asume esta responsabilidad de una manera total, recorre el camino de propuestas que los dos términos le ofre-

cen identificando en él una estructura laberíntica y descubriendo, en última instancia, que localidad y universo no son sino trasuntos de un mismo fenómeno. «La visión de la poesía—escribe Paz—es la de la convergencia de todos los puntos.»

Por ello, el homenaje más congruente a Octavio Paz no sería lógicamente la escritura de unas líneas más o menos ditirámbicas, de un análisis más o menos detenido de cualquier frase poética o de cualquier contexto de pensamiento. El escritor podría analizar desde el punto de vista estructural, sintáctico o semiológico versos como estos de Octavio Paz, que son una auténtica cantera de ideas:

Estoy a la entrada de un túnel.
Estas frases perforan el tiempo.
Tal vez soy ese que espera al final del túnel.
Hablo con los ojos cerrados.

Pero, por complejo y completo que fuera, el análisis siempre tendría algo de baldío e insuficiente. Quizá el mejor homenaje de Paz pueda ser la lectura total, la absoluta relectura de un pensamiento que en la poesía y en el ensayo, en la narración alucinante de la experiencia vivida o soñada, de lo visto o lo entrevisto, es como un gigantesco péndulo que oscila entre dimensiones por su propia naturaleza contrarias: realismo, idealismo, primitivismo, modernismo, vida y muerte, máxima dinámica o absoluta inmovilidad. Este pensamiento, que abarca los perfiles más distintos, que en unas ocasiones disecciona como un bisturí y en otras se plantea como un gigantesco foco que iluminara la realidad circundante, es a la vez local y universal, planetario y cantonal, y es, para nuestra alegría y nuestro consuelo, una de las obras más importantes que ha producido el empeño humano, una de las más vastas reflexiones que se han organizado sobre la condición humana.

RAUL CHAVARRI

Centro Iberoamericano de Cooperación
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
MADRID-3

OCTAVIO PAZ Y NUESTROS CANDENTES MESTIZAJES

A los veintitantos años, recién casado, ya en posesión de cabal palabra poética, Octavio Paz acude al Congreso de Escritores que en Valencia se celebrara, durante nuestra guerra civil-internacional, y de ahí proviene una de sus perdurables y constitutivas experiencias. La reflejó después en su libro medular, *El laberinto de la soledad,* con estos términos:

> «Recuerdo que en España durante la guerra tuve la revelación de 'otro hombre' y de otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia. Sin duda la cercanía de la muerte y la fraternidad de las armas producen, en todos los tiempos y en todos los países, una atmósfera propicia a lo extraordinario, a todo aquello que sobrepasa la condición humana y rompe el círculo de soledad que rodea a cada hombre. Pero en aquellos rostros—rostros obtusos y obstinados, brutales o groseros, semejantes a los que, sin complacencia y con un realismo, acaso encarnizado, nos ha dejado la pintura española—había algo como una desesperación esperanzada, algo muy concreto y al mismo tiempo muy universal. No he visto después rostros parecidos... Mi testimonio puede ser tachado de ilusorio. Considero inútil detenerme en esa objeción: esa evidencia ya forma parte de mi ser. Pensé entonces—y lo sigo pensando—que en aquellos hombres amanecía 'otro hombre'. El sueño español—no por español, sino por universal y, al mismo tiempo, por concreto, porque era un sueño de carne y hueso y ojos atónitos—fue luego roto y manchado. Y los rostros que vi han vuelto a ser lo que eran antes que se apoderase de ellos aquella alborozada seguridad (¿en qué: en la vida o en la muerte?): rostros de gente humilde y ruda. Pero su recuerdo no me abandona. Quien ha visto la Esperanza, no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres. Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe dónde, acaso entre los suyos. En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, *de volver a ser* otro hombre.»

Y cuando la derrota militar de la República lleva al regazo mexicano, el presidente Cárdenas mediante, a millares de españoles expatriados y entre ellos a calificadas minorías intelectuales, Octavio Paz, como me complació destacar en obra colectiva *(El exilio español de 1939,* tomo III,

páginas 34-38, Taurus Ediciones, Madrid, 1976), brinda inmediata hospitalidad y abierta participación en su revista *Taller* (núm. V, octubre de 1939) a valiosos literatos y artistas: expresamente, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela, José Herrera Petere.

A partir de aquellas memorables fechas, Octavio Paz mantiene un animado intercambio de ideas y sentires, y a veces ejemplar comunidad de trabajo, con poetas de la singular entidad de Luis Cernuda, al que dedicó modélico estudio, y de José Moreno Villa, víctima de un escandaloso olvido que le exasperaba. Fraternal hospitalidad brindó a Emilio Prados. Caracterizó, también reveladoramente, a Luis Buñuel, y tipificó, con imborrables trazos, a la gran pintora surrealista Remedios Varo, para la espléndida edición de «Era». Y sus proyecciones en Ramón Xirau y Tomás Segovia, y en los escritores, criollos por adopción, de su edad, patente es. Me refiero sólo a notorios casos representativos, de dominio público, pues nos falta aún la crónica fiel, integradora, de este orden de vinculaciones hispano-mexicanas, en una época de impar confluencia.

De forma noblemente crítica, el problema y la preocupación, capitales, de España se nos iluminan en las articuladas interpretaciones de Octavio Paz. Y recuerdo—emoción y gratitud emparejadas—que en correspondencia particular se interesó ardientemente, a raíz de la muerte del dictador, por el muy deseable derrotero democrático de nuestro país, y su afán traslucía las favorables resonancias que para México habría de implicar.

La relación, directa y periférica, de Octavio Paz con la pluralidad hispánica es, ante todo, una perceptiva conciencia de los dos contrapuestos e injertos mestizajes, indisolubles las voces de las sangres y los «signos en rotación» de las culturas. Ocurre, quizá, que en lo mexicano, *per se,* su condición existencialmente dialéctica representa entera actualidad, *pathos* declarado o en acecho, mientras que nosotros, los peninsulares, extraviamos la noción de nuestro revulsivo origen, lo que dificulta, en este largo ahora, procesos de comportamiento e intelección.

De ahí que al meditar Octavio Paz sobre el destino y conflictos de su patria, nos depare, por reflejo, útil guía de reflexión, a lo español aplicable, y que al juzgar nuestras carencias y «propiedades» extraiga ciertas conclusiones operativas que al entendimiento de México importan.

Ambos enfoques de Octavio Paz, sueltos o cotejados, en perspectiva o coincidencia, propician una visión incitadora y todavía insuficientemente difundida. Entrañan conceptos del común patrimonio, que debieran circular y contrastarse, constantemente susceptibles de revisión y reajuste. De tal suerte, sus opiniones en torno a la tradición y a la modernidad en nuestro avatar histórico:

«Toda vuelta a la tradición lleva a reconocer que somos parte de la tradición universal de España, la única que podemos aceptar y continuar los hispanoamericanos. Hay dos Españas, la cerrada al mundo y la España abierta, la heterodoxa, que rompe su cárcel para respirar el aire libre del espíritu. Esta última es la nuestra. La otra, la castiza y medieval, ni nos dio el ser ni nos descubrió, y toda nuestra historia, como parte de la de los españoles, ha sido lucha contra ella. Ahora bien, la tradición universal de España en América consiste, sobre todo, en concebir el continente como una unidad superior, según se ha visto. Por lo tanto, volver a la tradición española no tiene otro sentido que volver a la unidad de Hispanoamérica.»

«España no tuvo propiamente modernidad, ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre. Esta es una de las paradojas de nuestra historia. El descubrimiento y la conquista de América no fueron menos determinantes que la Reforma religiosa en la formación de la edad moderna; si la segunda dio las bases éticas y sociales del desarrollo capitalista, la primera abrió las puertas a la expansión europea e hizo posible la acumulación primitiva de capital en proporciones hasta entonces desconocidas. No obstante, las dos naciones que abrieron la época de la expansión, España y Portugal, pronto quedaron al margen del desarrollo capitalista y no participaron en el movimiento de Ilustración.»

Y Octavio Paz subraya, acusatorio y condolido:

«La España del siglo XVII produjo grandes dramaturgos, novelistas, poetas líricos, teólogos. Sería absurdo atribuir la caída posterior a una mutación genética. No, los españoles no se entontecieron repentinamente: cada generación produce más o menos el mismo número de personas inteligentes y lo que cambia es la relación entre las aptitudes de la nueva generación y las posibilidades que ofrecen las circunstancias históricas y sociales. Más cuerdo me parece pensar que la decadencia intelectual de España fue un caso de autofagia. Durante el siglo XVII los españoles no podían ni cambiar los supuestos intelectuales, morales y artísticos en que se fundaba su sociedad ni tampoco participar en el movimiento general de la cultura europea: en uno y otro caso el peligro era mortal para los disidentes. De ahí que la segunda mitad del siglo XVII sea un período de recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo. La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón 'la retórica del silencio'. Un vacío sonoro. Los españoles se comieron a sí mismos. O como dice Sor Juana: *hicieron de su estrago un monumento.*»

La convivencia, en profundidad y lucidez, con los transterrados españoles de 1939, aguza, a mi entender, la brillante construcción teórica de Octavio Paz, en el análisis del idioma y en la desazón colateral del extrañamiento:

«... Usamos un lenguaje hecho y que no hemos creado para revelar a una sociedad balbuciente y a un hombre enmarañado. No tenemos más remedio que usar de un idioma que ha sufrido ya las experiencias de

Góngora y Quevedo, de Cervantes y San Juan, para expresar a un hombre que no acaba de ser y que no se conoce a sí mismo. Escribir equivale a deshacer el español y recrearlo para que se vuelva mexicano, sin dejar de ser español. Nuestra fidelidad al lenguaje, en suma, implica fidelidad a nuestro pueblo y fidelidad a una tradición que no es nuestra totalmente, sino por un acto de violencia intelectual.»

«El lenguaje se nutría del exilio...» «Si cesara el exilio cesaría el lenguaje, la medida, la *ratio*...» «La conciencia del destierro es una nota constante en la poesía moderna desde hace siglo y medio.»

En Octavio Paz, lo observado—lenguaje en el exilio, habla del éxodo—adquiere significación de amenazada identidad, un acento rayano en metafísica nostalgia.

El curso de mestizaje espiritual que Octavio Paz explana, se completa, reviste pulsación contemplativa, exalta su doctrina de erotismo, en el acercamiento que con Oriente establece y que tanto se distingue de la acepción por Hermann Hesse sustentada, examen que sería bien aleccionador, al igual que el de sus semejanzas y diferencias con Ortega y Gasset. Y la criba de las polémicas cuestiones de las actitudes elitistas y de los entronques populares, del afán o declinación de la trascendencia... ¡Y lástima mayúscula considero que Octavio Paz, admirador excepcional de André Breton y tan afecto a su prédica, no haya tenido oportunidad de sopesar a España, *in situ,* en un tesitura razonablemente normal, como escenario y muestra práctica de surrealismos!

Abstracción hecha de su fidedigna poesía, me he limitado a citar y comentar, de modo sucinto, algunos aspectos del pensamiento de Octavio Paz que se ciñen al tema insoslayable de nuestros candentes mestizajes. Su «Posdata», por la traslaticia, nos concierne. Y ratifica la validez de una versión que, no obstante aspirar a ser íntegra, generalizable, se compone de relatividades y relativizaciones, por tanto, de ricas posibilidades de matización y discrepancia. Sólo heterodoxia cabe ante un magisterio de esta índole.

Los ensayos de Octavio Paz, siempre respaldados por lírico aliento, pletóricos de facultad inventiva, de pródigo léxico y suntuoso argumentar, impregnados de conocimientos y reconocimientos, le confieren, dentro del género, en Hispanoamérica, indiscutible primacía. Podría repetirse hoy, desde esa demarcación, el contacto renovador que, a compás del modernismo, encarna Rubén Darío en España.

Si respecto a la obra ensayística de Octavio Paz se evitan, o reducen, mimetismos e ignorancias, para estimarla una de las principales fuentes contemporáneas de diálogo, el pensamiento que la España actual precisa hallará un estímulo de primera magnitud, que contribuirá a superar los diversos lastres que han coartado, a través de las últimas décadas, su

vuelo y despliegue creadores. Señalados queden los pruritos y resabios de especialidad, las herencias únicamente detentadas, los residuos de la autocensura, las marchiteces académicas, la propensión al decantado ingenio, los postizos vocabularios dogmáticos de flamante cuño: en suma, el enmohecimiento mental, imaginativo, estilístico.

En Octavio Paz, vibración emotiva, exploración ahincadamente racional y métodos dúctiles para la búsqueda de «sus» verdades. Las procura y las propone, con preposición y en suposición. Ello explica que no sólo afronte, con provecho y fortuna, la prueba de la relectura, sino que nos invite a frecuentar esas páginas vivas donde, además, «rima y rictus, ritmo y rito» se conjugan.

MANUEL ANDUJAR

Canillas, 22, 4.º C
MADRID-2

LA UNIVERSALIDAD DE OCTAVIO PAZ

Los ensayos de Octavio Paz, inseparables de su poesía, son siempre un modelo de lo que debe ser una literatura viva y que jamás se mira el ombligo de modo complaciente. Sin temor a exageraciones, me atrevo a decir que el mejicano es el ensayista más influyente en el ámbito hispánico desde Ortega, cronológicamente. Un hombre que ha conseguido en vida un respeto tan amplio, una maestría tan diversa, es algo poco frecuente en nuestra cultura. Y no lo digo porque en estas páginas se le esté rindiendo un merecido y oportuno homenaje. Lo señalo porque entiendo que la envidia es uno de los elementos fundamentales que componen el espíritu y el cuerpo de los hispanos. Desde España hemos querido mantener una hegemonía en el plano de la historia, de la cultura, de la vida, del comercio, de la religión y de la lengua. No es casualidad afirmar a estas alturas que el Almirante descubrió América de pura y simple coincidencia. América, que no existió como tal en la mente de Colón, fue un accidente. El iba buscando las Indias y en ese convencimiento se murió. Quiero decir que desde el momento que un marinero gritó ¡tierra!, los habitantes de aquel nuevo continente entraron en un proceso progresivo de neurosis y esquizofrenia. Los americanos precolombinos perdían de una manera brutal su identidad, que no han sido capaces de recuperar desde aquel día. Cuando en la Península se ha falseado de una manera sistemática la historia del Descubrimiento y posterior colonización, se ha olvidado intencionadamente este aspecto, prioritario a mi juicio. ¿En razón de qué? Porque se nos quiso dar una película de buenos y malos. Porque se nos obligó a aprender en las escuelas que los españoles éramos los cultos e inteligentes, y los indios, los ignorantes y salvajes. Es evidente que una profundización mínima en la historia, nos descubre que esto era radicalmente mentira. Este planteamiento era más bien producto de un patrioterismo nacionalista que tenía como norte y guía la gran labor de España en tierras americanas. La realidad fue bien distinta, que nosotros no éramos tan cultos ni tan inteligentes, pues los que fueron a esa tierra innombrable eran porqueros extremeños, desheredados de la fortuna y buscadores no tanto

de la gloria histórica como de los bienes materiales que pudiera haber en aquellos sitios. En cierto modo, la conquista de América fue más la huida de una realidad española ingrata, que el cumplimiento de una supuesta vocación imperial de una nación que malamente tenía que subsistir. La dependencia desde este momento de los barcos con el oro venido de América es uno de los aspectos más lamentables de nuestra historia. He dicho que ni los españoles éramos tan cultos, y conviene añadir que los indios tampoco eran tan ignorantes. En América había una cultura precolombina muy varia, distinta y rica, que sigue siendo, para vergüenza de los españoles, una desconocida en España.

La actitud de España, primero con las colonias, luego con las naciones independientes, ha sido de aprovechamiento y desconocimiento de todo cuanto se hacía en aquellos países. No es que hubiera por parte de los intelectuales españoles una apreciación negativa de lo que allí se hacía. Es que, lisa y llanamente, se ignoraba. No está de más recordar el ejemplo de Rubén Darío y el tratamiento que los españoles de la época le dieron. Con alguna que otra honrosa excepción, la de don Juan Valera, por ejemplo, el resto tuvo un trabajo ímprobo en reconocer la categoría estética del nicaragüense. Se dijo en voz alta y por escrito, que era un afrancesado, que bebía directamente en las aguas de la nación vecina, que era un equivocado que ninguna relación tenía con las raíces hispánicas. Tuvo que pasar el tiempo para que se reconociera la ingente tarea rupturista que el poeta realizó en aquel momento. Son tantas las majaderías que se han vertido sobre Rubén Darío que llenarían fácilmente un libro. Pocos o ninguno señalaron en España este aspecto, que más arriba se ha indicado. Solamente, a mi juicio, ha habido un momento en la Historia de España en el que España y la América hispana se han hablado de igual a igual, olvidando absurdas diferencias de altura. Ese momento es cuando se produce el exilio español en el año 1939 y un montón de los mejores españoles marcharon forzadamente y en contra de su voluntad a aquellas tierras. Los republicanos hicieron, han hecho y hacen en América de habla española la España que no fue posible y que se perdió. Esa tarea ha sido reconocida por propios y extraños para vergüenza de los españoles, que echaron a sus compatriotas, y satisfacción de los americanos, que reconocieron su sabiduría.

Octavio Paz es un intelectual de escritura de espacios abiertos e interrogantes. No le interesa lo que ya está definido, lo que ya está cristalizado, y en caso de que trate estos aspectos será para darles una nueva visión, una revisión. Así, Octavio Paz prefiere preguntar antes que afirmar, sugerir antes que indicar. Buscar las raíces del ser humano, que le permitan ir hasta su futuro inmediato y lejano. Entender la casualidad del lugar de nacimiento y ampliar la mirada en una actitud muy poco

frecuente y en la que no hay snobismo ninguno. Octavio Paz es el mismo cuando estudia y escribe sobre el misterio de la palabra, que puede ser y representarse en el haikú japonés; Baudelaire, Fernando Pessoa o Cernuda; en el hechizo de la imagen, como su famoso ensayo sobre Luis Buñuel, sobre la forma plástica, o el estudio sobre Marcel Duchamp, que los trabajos sobre las culturas precolombinas. Un intelectual que no restringe el campo de acción de su escritura, es evidente que tiene necesidad de una universalidad que le viene impuesta por la inseguridad e indefinición de sus orígenes mejicanos. Cuando las tropas de Cortés violan a las princesas aztecas labran un rictus de dolor y de temor en el rostro de los descendientes de esa forzada y obligada mesticidad, que nunca se entenderá ni se aprobará porque ha sido producto de un acto de violencia y no de amor. Ese dolor y esa angustia neurotizada, le lleva a Octavio Paz a buscar una respuesta personal que al tiempo sea colectiva y, por tanto, válida para todos. Una respuesta que sea un descubrimiento y recuperación de un pasado perdido en manos de unos destructores y el encuentro de los constructores de un presente que no renuncia a la Historia. Cuando Octavio Paz escribe sobre materias tan diversas como puedan ser la esencia erótica, el pensamiento de Levi-Strauss, la conciencia marxista o la simbiosis de las civilizaciones, lo que está haciendo es iluminar los problemas cardinales de nuestra época y delimitar el espacio de las posibles respuestas. Cuando Octavio Paz marcha de embajador de Méjico a la India, lo que quiere es asistir al despertar de los países subdesarrollados y conocer de cerca una cultura milenaria que puede ayudarle a la búsqueda de sus propias señas de identidad. Cuando abandona la embajada con motivo de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas, lo que está haciendo es reivindicar el desencanto de una clase política, la de su país, que no ha estado a la altura de las circunstancias históricas. Es ese desengaño revolucionario, que supone el abandono de un brillante porvenir, el que le sitúa irónicamente de nuevo en la interrogante que le persigue durante toda su vida. Con Octavio Paz nos encontramos, pues, ante una síntesis de las culturas, como si fuera un hombre del Renacimiento que se niega a la especialización que le impone una tecnología moderna, cada día más deshumanizada. Octavio Paz va siendo, de esta manera, un ejemplar más que extraño en un mundo que no tiene conciencia de la importancia del intelectual, que le margina, que le manipula, que le mata o le utiliza, pero que nunca le comprende y le atiende. Si en otras épocas los artistas y escritores eran protegidos de las clases ricas y de los comerciantes, es indudable que hoy han perdido su sitio. Y que es esa pérdida la que puede suponer la recuperación de un papel de profetas y hechiceros que favorezca no solamente su *rôle,* sino también la significación de una sociedad alienada y masturba-

da desde las más altas esferas del poder y de la gloria. Que esta situación pueda producirse como rechazo a una conducta insostenible es mérito de algunas personas, muy pocas, como Octavio Paz, al que todos debemos defender en su capacidad de lucha, porque en esa defensa está la nuestra. Cuando asistimos cada día más a juicios sobre disidentes políticos y culturales, es evidente que la independencia y el antidogmatismo de Octavio Paz debe ser y es un ejemplo que alienta en la conquista de la libertad de los pueblos y su capacidad auténtica para enfrentar los problemas de esa comunidad. La universalidad de Octavio Paz es, a mi juicio, una consecuencia que se desprende de un modo prioritario de la lectura de su obra, porque el mejicano le habla al hombre en el lenguaje preciso que todos entendemos. Y es esa capacidad comunicativa de Octavio Paz la garantía máxima de la grandeza moral de uno de los más grandes intelectuales a que ha dado lugar la cultura de todos los tiempos.

JOSE MARIA BERNALDEZ

Calle Pablo Casals, 6, 7.º D
MADRID-11

LA PROGRESIÓN DEL PENSAMIENTO QUE SE DESTRUYE A SI MISMO

Cuando se escribe en corto de un autor, casi lo único que se puede hacer es buscar su constante o la zona más o menos profunda y singular que el autor conoce como bien atrapada y es, al mismo tiempo, su infinitud y su barrera infranqueable.

Hallar esta zona en Octavio Paz, dentro de las variadas opciones que nunca deja de presentar una personalidad compleja, ateniéndonos por ahora a su obra en prosa, no es difícil porque salta a la vista con relativa insistencia, aun referida a diversas cuestiones y planteamientos. El hecho de que no sea difícil hallarla no prejuzga, por supuesto, su entidad filosófica ni que se trata en realidad de la culminación de toda una grave particularidad intelectual, tan moderna en sus sutiles y desesperantes meandros como antigua y elemental en lo que se refiere a su tradición histórica. Mi labor trata sólo de destacar esta constante, pues por su propia naturaleza, y como se verá, casi no admite otro tratamiento. Aduzco ejemplos.

«La naturaleza se destruye a sí misma; al destruirse, se crea—escribe Paz—. Las consecuencias filosóficas y morales de esta idea son muy claras: según ocurrió cuando intentamos distinguir entre pasiones lícitas y prohibidas, desaparece la diferencia entre creación y destrucción.» Este pensamiento antinómico o este «relativismo fundante», que diríamos en la misma tónica, emerge de un estudio sobre Sade [1]. «La supresión de la dualidad creación-destrucción, mejor dicho: su fusión en un movimiento que la abraza sin suprimirlas, es algo más que una visión filosófica de la naturaleza.» La idea corresponde a una vieja tradición filosófica, griega y oriental, pero Sade la aplica al mundo de las sensaciones, y la operación—el cambio de signo (el bien es mal, la creación es destrucción)—coincide muy de veras con el talante de Octavio Paz, que si bien parte de una exégesis de Sade, no por eso deja de ejercitar su propia «concepción del mundo», la cual se aplicará casi indiscriminadamente a

[1] *El más allá erótico.* Dos fragmentos no recogidos en libro, salvo en la antología de CARLOS FUENTES *Los signos de rotación y otros ensayos,* Alianza Editorial, Madrid, 1971.

cualquier tema que exija resoluciones totalizadoras. En este caso concreto, con Sade como punto de referencia, el tema central es el erotismo, y si «acariciar es reconciliarnos», la mano que practica la caricia tiene uñas, desgarra y rompe la posibilidad de comunicación. Octavio Paz se abandona al drama intelectual de la «lógica imposible» y salpica su deslumbramiento con expresiones como «la intensidad se niega a sí misma» o «la vibración del movimiento se confunde con la inmovilidad». La neurosis filosófica de Paz llega al extremo: exalta el relativismo de Sade y a la vez, coherentemente, a través de una inacabable ley que se engendra en el propio estilo de razonamiento, trata de destruir este relativismo. Con otro: «si *todo* está permitido, *nada* está permitido». Es el «absolutismo de la ambivalencia», lo que deviene en aporía, el corazón que duele con la espina y deja de sentir como un corazón cuando se desprende de la espina, según anotó con otras palabras Antonio Machado.

Su ensayo sobre el erotismo y Sade le brinda a Octavio Paz la posibilidad de esclarecer, o al menos de fijar, la psicosis de la dualidad en puntos concretos: «Si la naturaleza en su movimiento circular se aniquila a sí misma; si el otro, número inmortal o víctima-verdugo, es siempre inaccesible e invisible; si el crimen se confunde con la necesidad; si, en fin, la negación se niega y la destrucción se destruye, ¿qué nos queda?»

(Aquí es necesario vivir unos segundos de expectación. Llamo expresamente la atención del lector, suponiendo que lo haya. Paz ha derrochado lucidez controvertida en la síntesis del sí y el no, de los términos contradictorios que se esterilizan entre ellos mismos, de la dialéctica que corroe una ancha zona del pensamiento moderno y antiguo y pregunta: ¿qué nos queda? Según las elementales reglas del juego, lo que sigue es una respuesta, y cabe alegrarse porque no siempre se ve clara la trayectoria de un pensamiento que ha llegado al final y verdaderamente está en el principio sin haber dejado el final, y a la vez, si la endemoniada cosa es posible, que lo es, porque yo padezco la misma sabia incertidumbre, está negando principio y final y luego niega la negación.)

¿Qué nos queda? (Antes de seguir se precisa otra aclaración: la posible respuesta de Paz, o la imposible respuesta, queda en teoría formal condicionada al universo conflictivo de Sade. Esto es así. Pero entre la pregunta y la respuesta suscitada estrictamente por el conflicto de Sade queda una breve franja neutra, que también es respuesta, o posible respuesta, y que no es pueril atribuirla a la ya fantasmagoría privada de Paz, es decir, que la contestación sigue el curso sádico, retomado con rapidez, yo diría que algo angustiada, y deja aletear convicciones personales.)

¿Qué nos queda? Textualmente: nos queda «un más allá de los sistemas que sea una fortaleza contra la irrealidad de la realidad: una ultramoral, es decir, una moral que neutralice los contrarios, *quieta en el movimiento, insensible en la sensación*» [2]. Y cabe observar desdichadamente que a poco el vocabulario del intento de respuesta se sumerge en la obsesiva red antinómica de la pregunta, que ejerce su fascinación y la fuerza del planteamiento hasta el extremo inconcebible de devorarse a sí misma, de modo que la respuesta persiste en el mismo vicio. ¿No la hay, pues? Conviene insistir.

Esa ultramoral o «moral que neutralice los contrarios» se da, al decir de Paz, en el taoísmo, en el ascetismo yoga, en el estoicismo, aunque por lo pronto no insiste en el tema y prosigue con Sade, haciendo caso omiso del hito que acaba de alcanzar. Pero como se trata de una constante, mejor dicho de una obsesión, no hay problema. El clima ilativo reaparece en cualquier momento [3]. Desaparece Sade, pretexto o no, y estamos con Lévi-Strauss, pretexto o no. Aunque bien mirado, el pensamiento profundo que busca la identidad del hombre con la historia y el universo, todo pensamiento serio de este calibre, acaba siempre por encontrarse y la única evidente diferencia es formal y de vocabulario. Para Lévi-Strauss, en la interpretación de Paz, la «edad de oro» (supongo que se quiere decir el equilibrio y el conocimiento) está en nosotros y es momentánea: «ese instante inconmensurable en el que—cualquiera que sean nuestras creencias, nuestra civilización y la época en que vivimos—nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos, sino como una parte del todo, una palpitación en la respiración universal». Lévi-Strauss llama a esos instantes: *desprendimiento.* Paz agregaría que son también un *desconocimiento,* como «la disolución del sentido en el ser, aunque sepamos que el ser es idéntico a la nada». Retorna la obsesión del sin sentido con sentido. Característica acusada de Paz es su afán de conciliar o complementar la filosofía occidental con las filosofías o religiones orientales [4]. La primera parece enseñar que el ser se disuelve en el sentido y las segundas que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: «en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa, excepto el del silencio». El silencio budista es una respuesta, saber que no puede decirse lo único que valdría la pena decir. El silencio de Buda no es nihilismo, sino un relativismo «que se destruye y va más allá de sí mismo». La pregunta que se planteó en el estudio de Sade se plantea también con Lévi-Strauss y obtiene una como

[2] *Ob. cit.*, pág. 200 (subrayado nuestro).
[3] *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*, por ejemplo.
[4] Como también señaló, entre otros, JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Octavio Paz*, Ed. Júcar, Madrid, 1975.

respuesta: ¿Qué nos queda? El silencio, que realmente es un decir: «no el saber del vacío: un *saber vacío*», el saber que no se sabe nada (vínculo Buda-Sócrates) «y que culmina en una poética y en una erótica». Añade finalmente Paz: «El arte de danzar sobre el abismo». Su juego de la contradicción es tan extenuante como sutil e insatisfactorio, pero por ahora es la única posibilidad de respuesta y no hay manera de escapar a la circularidad del pensamiento. El único sentido, dijimos en alguna ocasión, es la falta de sentido. Yo no entiendo que verdaderamente las filosofías-religiones orientales puedan complementar a la filosofía occidental, sino que se trata de una línea de conocimiento donde se produce trasvase o coincidencia, como atestigua el propio Paz, integrada por todos los que de alguna manera desembocan en el vicio profundo del «relativismo absoluto» y da igual su localización geográfica o temporal, ya se trate de Buda, de Licofrón (quien fue tan lejos en su escepticismo que eludió emplear la palabra «es» en una proposición), de Gorgias o Alan W. Watts, divulgador en Occidente de la maravillosa idea básica hallada en la raíz de la cultura oriental: los opuestos son relativos y, en consecuencia, fundamentalmente armónicos [5], siempre que le restemos, claro, importancia a los fines y al hecho mismo de vivir, en cuyo caso la sabiduría muestra su obviedad y demanda nuevas y (¿por qué no?) emocionadamente detestables cadenas de contradicciones, dualidades, bipolaridades, espejismos, paradojas y contraindicaciones, resumidas en el *saber para no saber.*

Hay quien se ha suicididado por esto (el caso más claro es el de Pavese). Aparte de que *todo* se destruye a sí mismo, no sólo que este reconocimiento oxide cualquier propuesta, sino que la oxidación de ésta destruye cualquier reconocimiento.

Es una monstruosidad que forzosamente remite a otros planteamientos, vista la carga que conlleva no por inteligente menos estéril, el sueño, la irrealidad, la nada que es algo, el silencio que habla, la palabra que es igual al silencio; planteamientos que equivaldrían endiabladamente a un neobudismo (todavía ignorado pero que funciona por el simple displacer de mantenerse vivo), a un estar de vuelta de saber que no se sabe nada y querer saber a partir del noble descubrimiento.

Imagino la angustia en que, como pensador, ha de desenvolverse Octavio Paz, perdido en los símbolos de la espiral y en los intelectos circulares. Octavio Paz está maniatado y sus ligaduras parecen las del siglo, es decir, las ligaduras de la irreductibilidad de la vida y de la no-vida. Cita un poema del japonés Matsuo Basho *(Narciso y biombo: / uno al otro ilumina, / blanco en lo blanco)* y anota con la coherencia de

---

[5] WATTS, *El camino del Zen*, Sudamericana, 1971.

una neurosis lúcida: «La verdadera iluminación, parece decirnos Basho, es la no-iluminación» [6]. Con referencia al ensayo de Sartre sobre Genet escribe: «Ahora el rebelde logra trascender su actitud inicial: su negación es total y esa negación absoluta se transforma, por la escritura, en una afirmación» [7].

El tema de la contradicción, el relativismo, la necesidad estéril y las razones adversativas me es familiar. Lo sufro. Empieza con la filosofía presocrática y oriental antigua y, solapadamente, de mil maneras diversas —la dialéctica hegeliana, la dualidad freudiana, que de alguna manera se corresponden con el mundo de la física en el llamado «principio de incertidumbre» descubierto por Heisenberg—llega hasta nosotros, es parte intangible y dictatorial de nuestra ineficacia, que es, por supuesto, la única «eficacia». He escrito este breve artículo con objeto de hacer ingresar a Octavio Paz—uno de los grandes escritores americanos bajo la influencia de la lengua española—en la miserable y exquisita secta. Si despojamos a la palabra «sofista» de su significado peyorativo, puede decirse que Octavio Paz es el sofista más importante de América.

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-11

---

[6] Prólogo a la 2.ª ed. de *Sendas de Oku*, de BASHO (1970).
[7] *Corriente alterna.*

¿UNA TRAMPA VERBAL?: "LA FIJEZA ES SIEMPRE MOMENTANEA"

La presente es una muestra de un plan mayor en el que el objetivo es tratar de deslindar:

1.° La concepción lingüística de Octavio Paz, como conocimiento y crítica de determinadas teorías que expone con finalidad no literaria en algunos de sus trabajos (ejemplo en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo)* [1].

2.° La utilización (consciente o no) de posturas lingüísticas que emanan por sobre la literaturidad de algunos textos, y que pueden ser producto de un acervo personal o pertenecer al ámbito de lo cultural generalizado como consecuencia de la divulgación científica (ejemplo en *El mono gramático)* [2].

3.° Las referencias al lenguaje, pero como recurso poético (ejemplo en el anterior o en *Vuelta)* [3].

Entendemos que con estos análisis no explicaremos la obra de Octavio Paz (por sí mismos son insuficientes, ya que la explicación de textos exige la multilateralidad de análisis), pero sí, de algún modo, puede resultar una base para trabajos de otra índole que tengan este objetivo. Por lo demás, creemos que en toda tarea se plantea: *a)* un nivel mínimo de adecuación observacional, que determina; *b)* un nivel mínimo de adecuación descriptiva, que determina; *c)* un nivel mínimo de adecuación explicativa (el orden corresponde al análisis, pero no necesariamente a la génesis), y como este trabajo tiene el valor de muestra, a riesgo de que se interprete que simplemente presentamos juegos lingüísticos en analogía con los de Octavio Paz, tratamos de acceder sólo al primer nivel; además, nos concentramos en algunos aspectos del punto 2.°

Aclaramos que sin intención de comprobar conocimientos científicos por parte de Octavio Paz o de confrontar sus posturas con las de otros lingüistas, sino que por una necesidad metodológica, como punto de par-

[1] PAZ, OCTAVIO: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo.* Edit. Mortiz, México, 1969.
[2] PAZ, OCTAVIO: *El mono gramático.* Edit. Seix Barral, México, 1975.
[3] PAZ, OCTAVIO: *Vuelta.* Edit. Seix Barral, México, 1976.

tida ensayamos basarnos en las diferenciaciones que para el estudio del lenguaje establece Coseriu [4]:

1.º *Plano universal,* que es el del saber hablar en general, y que también puede llamarse *saber elocucional;* desde el punto de vista semántico corresponde a la *designación* y recibe el juicio de lo *congruente,* es decir, del saber hablar con claridad.

2.º *Plano histórico,* que es el de las lenguas particulares o del *saber idiomático,* o saber hablar una lengua determinada; en lo semántico corresponde al *significado* y admite el juicio de lo *correcto,* en el sentido de conformidad con la tradición idiomática.

3.º *Plano individual,* que es el del discurso o texto, es decir, es el saber expresivo o saber estructurar discursos; semánticamente corresponde al *sentido* y recibe el juicio de lo *apropiado.*

Emprendemos nuestra tarea seleccionando arbitrariamente el capítulo 4 [5] de *El mono gramático,* en donde encontramos una exquisita muestra de juegos lingüísticos. Comienza con «la fijeza es siempre momentánea», frase que es considerada como transgrediendo el principio de identidad o, lo que es lo mismo, como proposición falsa desde el punto de vista de la lógica aristotélica. Como en el texto se usa el análisis lingüístico para aclarar la contradicción lógica, cosa que, en parte, corresponde, pero luego se asignan al lenguaje «culpabilidades» que no tiene, distinguimos con Coseriu, y siempre en la misma línea aristotélica, el λόγοςσημαντικός del λόγοςἀποφαντικός en el sentido de que el segundo también es lenguaje, pero con la determinación de lo «racional», por lo que las leyes restrictivas que se le aplican no tienen como alcance (por lo menos, no necesariamente) el primero [6]. Por lo demás, el problema con que nos enfrentamos no es de «lengua», ya que se trata de una frase gramatical y aceptable en español. Ahora bien, Octavio Paz interpreta que la frase fue motivada por la oposición *movimiento = inmovilidad,* y como asocia *fijeza = inmovilidad* y *momentánea = movimiento,* mediante el mecanismo de las transposiciones: «La fijeza es siempre momentánea», se lee [la inmovilidad es siempre movimiento] [7]: «El no cambio es siempre cambio» (págs. 27-28) [8]. Desde el punto de vista del lenguaje en general, el hablante (= escritor) tiene libertad para efectuar estas u otras conmutaciones, pero desde el punto de vista de

---

[4] COSERIU, EUGENIO: *El hombre y su lenguaje.* Edit. Gredos, Madrid, 1977, págs. 41, 54-55, 220-221, 242, 247-248 y 258. A la lectura de este libro agregamos las notas de las clases dictadas en el XIII Curso Superior de Filología Española de Málaga.

[5] PAZ, OCTAVIO: *El mono gramático,* págs. 25-30.

[6] COSERIU, EUGENIO: *Op. cit.,* pág. 24.

[7] Transcribimos entre corchetes porque esta proposición está implicada en el texto, aunque no explícitamente dicha.

[8] Para agilizar las notas, sólo las citas de *El mono gramático* llevan la página a continuación.

la lógica, al partir de una premisa falsa y obtener una conclusión falsa, lo único que se prueba es que la premisa es efectivamente falsa; ahora bien, como ése es el punto de partida, el razonamiento es circular. Sin embargo, cabe verificar si la conclusión es formalmente buena, es decir, respeta las leyes de la lógica. El razonamiento puede presentarse como silogístico, y una formulación podría ser: Si «la fijeza es siempre momentánea», y la *fijeza* es *inmovilidad* y lo *momentáneo* es *movimiento* ∴ la *inmovilidad* es *movimiento*. Pero en esta construcción hay cuatro términos, con lo que el silogismo no es válido y, por tanto, no se puede llegar a la conclusión. Si se lo piensa como polisilogismo, en el que la conclusión del primero sirva como premisa mayor del segundo, se tiene:

∀ fijeza es momentánea
∀ *fijeza es inmovilidad* (*a*)
∃ inmovilidad es momentánea
∀ *momentánea es movimiento* (*b*)
∃ movimiento es inmovilidad

Se ha llegado a una conclusión que puede ser falsa, pero que no es la que propone Octavio Paz. En *(a)* tenemos un silogismo de la tercera figura, y en *(b)* uno de la cuarta. Si se recuerda que en las proposiciones afirmativas el término no está distribuido en el predicado, y se aplica la conversión para que los términos cumplan las funciones de S y P que las asigna Octavio Paz, entonces resulta ∃ inmovilidad es ∃ movimiento, que debiera corresponder a «el no cambio es (siempre) cambio», pero esta proposición es universal; con lo que se prueba que no sólo es falsa, sino formalmente no buena o, lo que es lo mismo, no se han respetado las leyes de la lógica para llegar a ella. A lo largo del discurso no hay problema de lengua (la frase que da pie al texto merece el juicio de correcta, aunque en los casos en que *siempre* no está enmarcado por el paréntesis [valor de opcionalidad] falla el juicio de lo congruente), el razonamiento no corresponde a un nivel lógico (siempre en el sentido de la lógica aristotélica); por tanto, cabe preguntarse cuál es el valor de estos «textos», con lo que llegamos al valor poético de los mismos (que se desarrollará en el punto 3.º del plan).

Sin embargo, desde el punto de vista de la lógica general, se puede hacer ota acotación, ya que más adelante Octavio Paz dice: «Mi frase es un momento, el momento de fijeza, en el monólogo de Zenón de Elea y Hui Smith ('Hoy salgo hacia Yüeh y llego ayer'). En ese monólogo uno de los términos acaba por devorar al otro: o la inmovilidad sólo es un estado del movimiento (como en mi frase) o el movimiento sólo es una ilusión de la inmovilidad (como entre los hindúes)» (págs. 29-30). En el análisis que lo lleva a la conclusión disyuntiva, Octavio Paz oculta u ol-

vida dos elementos implícitos, el tiempo y la velocidad (y en este caso *movimiento* no se puede identificar metafóricamente con *tiempo,* como vemos que hace en pág. 5). En efecto, desde el punto de vista de la «lógica newtoniana», *hoy* y *ayer* implican conceptos temporales, y como el tiempo se analiza como un absoluto, la frase es falsa; pero desde el punto de vista de la «lógica einsteniana», el tiempo es un relativo dependiente de la velocidad del móvil, con lo que la frase puede ser verdadera (la teoría se probó utilizando relojes Bulova y similares). De otro modo, la proposición es verdadera o falsa dependiendo del sistema al que se aplique (valor ontológico de la lógica aristotélica). En el mismo sentido, el primer término de la conclusión disyuntiva, «la inmovilidad sólo es un estado del movimiento», es verdadera para la dialéctica que interpreta la *inmovilidad* como un relativo dentro de un absoluto, que es el *movimiento* (todo absoluto es un relativo dentro de un absoluto mayor); pero aun dentro de esta «lógica», el segundo término de la disyunción es una proposición lógicamente independiente de la primera, aunque por la utilización de las mismas palabras y por tratar el mismo tema parezca en relación de exclusión.

Desde el punto de vista lingüístico, los encadenamientos completos que se efectúan para el tratamiento de «la fijeza es siempre momentánea» son los siguientes (indicamos entre corchetes los pasos que no figuran explícitamente, subrayamos y encomillamos lo textual): Punto de partida: «La fijeza es siempre momentánea, pero *momentánea* es *metáfora* de *movimiento* ∴ «la fijeza es (siempre) movimiento», pero *fijeza* es *metáfora* de *aquello que no cambia* ∴ «lo que no cambia es (siempre) movimiento», pero *movimiento* es *metáfora* de *cambio* ∴ «no cambio es (siempre) cambio», pero *cambio* es *metáfora* de *devenir* ∴ [no cambio es (siempre) devenir] (en este momento del proceso se altera el movimiento de profundización de las «metáforas», ya que, al parecer, *permanencia* sería metáfora directa de *fijeza,* es decir, que a continuación se reemplaza:) *no cambio* por *permanencia,* que es *metáfora* de *fijeza* ∴ [permanencia es (siempre) devenir], pero *devenir* es *metáfora* de *llegar-a-ser* ∴ [permanencia es (siempre) llegar-a-ser], pero *llegar-a-ser* es *metáfora* de *tiempo* («en sus transformaciones incesantes») ∴ [permanencia es (siempre) tiempo] (págs. 25-28) (cinco conmutaciones para *momentánea,* tres para *fijeza,* con lo que el juego es asimétrico, es decir, Octavio Paz procede a «una trampa verbal», que consiste en motivarse más con P que con S). Ahora bien, en este proceso se dan dos hechos: por una pate, la utilización de los significados de diccionario; por otra, la interpretación del término «metáfora». Octavio Paz efectúa esta articulación apelando a los significados de diccionario, los asocia en progresión, pero seleccionando en algunos casos (devenir, permanencia, llegar-a-ser)

no la acepción común, sino la utilizada por la filosofía. Elige sólo algunos significados, porque de hecho estos enlaces se podían haber prolongado indefinidamente o, por el contrario, constituirse en un círculo vicioso (ejemplo, inmovilidad = calidad de inmóvil = que no se mueve). Indaga «¿qué quise decir con esta frase?» (pág. 25), para lo que cabe diferenciar la significación de la designación y el sentido. Estimamos que *momentánea* con relación a *movimiento, cambio, devenir, llegar-a-ser, tiempo,* y *fijeza* con relación a *permanencia, aquello que no cambia (inmovilidad),* tienen «significados» diferentes, aunque poseen algunos rasgos comunes. Por otra parte, más allá de la terminología «técnica» usada por Octavio Paz para explicar sus búsquedas, cabe plantear las posibles interpretaciones que surgen del texto. Si *momentánea* y *fijeza* han sido considerados en estos dos campos asociativos como «objetos» de análisis (y éste parece ser el punto de partida), y se ha querido presentar alguno de los términos con los que se los «nombra» (pertenecen a clasemas distintos), entonces se ha constituido una «designación múltiple»; pero si desde el punto de vista de la progresión establecida, se pretende encontrar las relaciones de inclusión entre los distintos significados, entonces se ha operado una «neutralización de rasgos» (ejemplo, tiempo momento), o si se ha pretendido tomar a *fijeza* y *momentánea* como significantes para estudiar las relaciones que los unen a los significados que expresan, entonces se ha procedido desde el punto de vista semasiológico [9]. Pero, además, si comparamos expresiones como «la fijeza es siempre momentánea» con, por ejemplo: [la permanencia es (siempre) devenir] o [la permanencia es (siempre) llegar-a-ser] (recordemos que las dos últimas sólo sugeridas por Octavio Paz), encontramos que la primera, respecto de las otras dos, pertenece a un nivel o uso lingüístico distinto, con lo que, aunque se las pretenda identificar, sus «sentidos» son diferentes. Dicho de otro modo, estas asociaciones se efectuaron basándose, en parte, en la lengua española; en parte, en la terminología filosófica, y, en parte, en la terminología personal.

Con respecto al otro elemento de este juego, la interpretación y utilización de la palabra «metáfora», observamos, en primera instancia, que se tiene en cuenta un nivel sincrónico de lengua. Así, por ejemplo, para el caso de *momentánea,* este significante tiene como significado: *movimiento;* a su vez, el significante *movimiento* tiene como significado: *cambio,* etc.; pero son todos signos actuales en el español, que corresponden a la misma o distintas «lenguas funcionales». Sin embargo, Octavio Paz, al hacer referencia a la «metáfora», crea una cronología, porque para que *momentánea* sea metáfora de *movimiento,* este valor debe

[9] COSERIU, EUGENIO: *Principios de semántica estructural.* Edit. Gredos, Madrid, 1977, páginas 131-132 y 164.

neceseriamente ser anterior, y lo mismo ocurre entre *movimiento* y *cambio*, etc., con lo que implícitamente está planteando que, por ejemplo, *momentánea*, en un sentido literal y original, no hacía referencia al tiempo. Para verificar el valor científico de esta propuesta correspondería un análisis etimológico objetivo, y aunque fuera interesante probar la validez de este sentimiento semántico y se encontraran datos tales como, por ejemplo, los que conciernen a *momentánea*, que al ser un derivado de *momento* desde el «comienzo» debió tener entre sus rasgos alguno referido al tiempo, la opinión de Octavio Paz seguiría siendo un problema que la lingüística debería tener en cuenta, porque es el parecer de un hablante (= escritor). Por fin, estos significados están convencionalizados en la lengua, de tal modo que el hecho de que se los llame metafóricos es, en cierto sentido, una metáfora. Porque, en otro sentido, Octavio Paz tiene razón, en parte, cuando dice:

> «No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente» (página 28).

Hay palabras originales y las hay que son metafóricas, porque el lenguaje es creación permanente sujeta a las intuiciones de los hablantes, que no siempre están motivadas objetivamente y que hacen que no sólo se creen palabras nuevas para nuevos (o viejos) objetos conocidos, sino que se cambie el significado de una palabra o se cambie una palabra por otra cuando la primera ha perdido su expresividad [10].

Siempre en el ámbito de lo metafórico, declara que:

> «Las relaciones entre la retórica y la moral son inquietantes: es turbadora la facilidad con que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos» (pág. 25).

En este párrafo destacamos: *a)* apreciación del lenguaje como entidad autónoma; *b)* consideración del hablante como sujeto pasivo al influjo del lenguaje. En efecto, su ductilidad procede de que es «energía», pero precisamente como actividad del hombre. No es que el espíritu acepte estos «juegos perversos», sino que los produce, y no como perversión o corrupción, sino como manifestación de su capacidad creadora. El lenguaje en sí mismo no tiene nada que ver con la moral. En cambio, si la moral es «costumbre», sí tiene que ver con los hábitos lingüísticos de los hablantes o con los usos que hacen del lenguaje. Pero Octavio Paz agrega que la expresión «... la corrupción-del-lenguaje-y-sus-contagios» (página 25) es figurada, aunque no indica en lugar de qué forma recta

[10] COSERIU, EUGENIO: *El hombre y su lenguaje*. Capítulo III: «La creación metafórica en el lenguaje», págs. 66-102.

aparece. Por otra parte, por reiterada, se puede decir que está «convencionalizada» en español.

Si entresacamos sus acotaciones respecto a usos metafóricos, a continuación leemos:

> «Hay que destejer [...] inclusive las frases más simples para averiguar qué es lo que encierran [...] y de qué y cómo están hechas (¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?)» (págs. 25-26).

El lenguaje «está hecho» de «signos simbólicos», ya que es «una actividad cognoscitiva que se realiza mediante símbolos (o signos simbólicos)» [11]. La última pregunta la consideramos correlacionable con su asombro por la capacidad de «torcimiento» del lenguaje. En ambos casos la respuesta es única. Así, con Coseriu, señalamos que el lenguaje es actividad creadora en todas sus manifestaciones, tanto en el acto de hablar como en las lenguas, y en este sentido «una lengua no es una 'cosa hecha', un producto estático, sino un conjunto de 'modos de hacer', un sistema de producción que en todo momento, sólo en parte, se presenta como ya realizado en productos lingüísticos» [12].

Octavio Paz prosigue:

> «Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.) ¿La realidad será el reverso? [...] Quizá las cosas no son cosas, sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas» (pág. 26).

Efectivamente, declarar que cuando se desarticula el lenguaje, lo que resta es la realidad, es una metáfora, pero no alejada de algunas concepciones lingüísticas que interpretan al lenguaje como organizador de la realidad y, en cierto sentido, como filtro entre el hombre y el mundo objetivo. En rigor, el lenguaje no afecta al mundo, sino que estructura la experiencia humana. Como dice Coseriu, esta estructuración *puede*, pero no *debe* implicar una delimitación físico-objetiva. «Propia y primariamente, el significado no estructura 'cosas' externas, sino sólo internas: los objetos de la experiencia como ya 'conocidos', o sea, como contenidos de la conciencia humana» [13].

Octavio Paz propone: «Quizá las cosas no son cosas, sino palabras...» En la duda concurre una concepción nominalista. En las palabras no se determina la existencia, la «cosidad», el ser «entes» de los objetos, porque ésta no es la función del lenguaje; el que éste exista no indica nada acerca de la existencia de las cosas, aunque posibilita el preguntarse por ella [14]. En este sentido, el problema no es lingüístico o literario, sino que

---

[11] Coseriu, Eugenio: *Op. cit.*, pág. 72.
[12] Coseriu, Eugenio: *Op. cit.*, págs. 21-22.
[13] Coseriu, Eugenio: *Op. cit.*, págs. 39-40.
[14] Coseriu, Eugenio: *Op. cit.*, pág. 40.

cae en el ámbito de la filosofía o de la ciencia, que tienen objetos (tanto materiales como formales) extralingüísticos, aunque están posibilitadas por el lenguaje.

Y continúa:

> «Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo» (pág. 26).

Dejamos de lado la metáfora «el lenguaje habla» y nuevamente diferenciamos el significado que «implica la posibilidad del ente», que «contiene el ser de las cosas», de la designación, que «lleva al mundo de las cosas» (mundo estructurado = «cosas o estados de cosas», es decir, la «aplicación a los entes»). Sólo en el primer sentido sería aceptable, desde el punto de vista lingüístico, la interpretación de Octavio Paz, pero no en el segundo. Por fin, el lenguaje puede ser objeto del hablar y es su uso metalingüístico [15].

Más adelante recuerda:

> «Ciertas realidades no se pueden enunciar, pero, cito de memoria, 'son aquello que se muestra en el lenguaje sin que el lenguaje lo enuncie'» (pág. 26).

Sin embargo, Russell atiende a la objeción de que «Wittgenstein encuentra el modo de decir una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir» [16]. Por lo demás, cabe reconocer que Wittgenstein (si es que de él se trata) se interesa por el lenguaje sólo en su determinación lógica y ontológica, es decir, da las condiciones para acceder a un lenguaje lógicamente perfecto, y que es el mismo Russell quien supera la paradoja de Wittgenstein mediante su teoría de la jerarquía de los lenguajes, que, por otra parte, ya estaba implícita en la teoría de los tipos, aunque Wittgenstein no lo vio [17].

Por medio del lenguaje se pueden enunciar todas las realidades que formen parte de la experiencia o conocimiento del hablante (¿tiene sentido pretender que el lenguaje diga lo que no tiene valor conceptual [= semántico]?); pero otra cosa es lo que las lenguas efectivamente enuncian.

Por fin, plantea cuál sería el mecanismo por el que es posible analizar la producción de metáforas:

> «por medio de una sucesión de análisis pacientes y en dirección contraria a la actividad normal del hablante, cuya función consiste en producir y construir frases, mientras que aquí se trata de desmontarlas y desacoplarlas—desconstruirlas, por decirlo así—...» (pág. 27).

[15] COSERIU, EUGENIO: *Op. cit.*, págs. 28 y 54.

[16] WITTGENSTEIN, LUDWIG: «Tractatus Logico-Philosophicus». Intr. de BERTRAND RUSSELL. *Revista de Occidente*, Madrid, 1957, pág. 24.

[17] *Ibíd.*, pág. 25.

La actividad normal del hablante consiste, en rigor, en crear y recrear significados (hablar-con-otro, la alteridad está siempre implicada, aunque el oyente no esté presente), y esto lo efectúa a través de complejas operaciones que son de construcción, pero a la vez de «desconstrucción»; luego al tomar la «frase» como objeto de esa actividad, no se consigue otra cosa que parcializarla, ya que para ella la divulgación de algunas corrientes lingüísticas ha convencionalizado un valor en el que se tiene en cuenta sólo el aspecto formal y sintagmático y no, por ejemplo, el paradigmático y semántico; menos comprometidas, en ese sentido, son las palabras «discurso o texto».

A continuación ampliamos las observaciones a este capítulo con otros detalles del mismo libro. Así, por ejemplo, leemos:

> «... ir hasta el fin—sin preocuparme por saber qué quiere decir 'ir hasta el fin' ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esta frase. [...] Iba al encuentro... ¿De qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí 'ir hasta el fin': para saberlo, para saber qué hay detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada, pues si algo hubiese el fin no sería fin» (pág. 11).

Un recuento de vocabulario de toda la página revela una reiteración obsesiva de variantes de *saber* y de *fin,* lo que indica que se utiliza la redundancia con valor estilístico para transmitir la angustia del personaje por la falta de conocimiento. Si tenemos en cuenta la expresión «ir hasta el fin», la primera vez que aparece se usa el lenguaje en su función enunciativa primaria; en la segunda, en su función metalingüística (jerarquía de lenguajes, lenguaje objeto); en la tercera, en ambas simultáneamente. En la interpretación del texto «qué quiere decir», lo que no «preocupa» puede ser el sentido o la designación, ya que, como dice Coseriu: «... la *designación* es precisamente la referencia a lo extralingüístico como tal, ya se trate de un 'estado de cosas' real o de un contenido de pensamiento ('estado de cosas' en cuanto pensado) [...] Y el *sentido* es el particular contenido lingüístico que, en un determinado acto de hablar (o en un 'texto'), se expresa por medio de la designación y del significado como tales» [18]. Si la expresión «saber qué hay detrás del fin» es una «trampa verbal», sólo lo es en el nivel de la designación, es decir, desde el punto de vista del saber elocucional falla el juicio de lo congruente; desde el punto de vista de la tradición idiomática, no hay trampa verbal, la frase es correcta. Pero esta propuesta, que se motiva en razones lógicas (y que coincide con textos anteriormente analizados), alterna con utilizaciones espontáneas de lo mismo que Octavio Paz dis-

[18] COSERIU, EUGENIO: *Op. cit.*, pág. 247.

cute cuando se distancia de su producción. Así, por ejemplo, cuando describe un rosal dice:

> «Profusión de brazos, pinzas, patas y otras extremidades armadas de púas: nunca había pensado que un rosal fuese un cangrejo inmenso» (página 14).

Es decir, rosal = cangrejo. La expresión no es más congruente que la anteriormente examinada, sin embargo, priva el juicio de lo apropiado. En este acto lingüístico se ha dado lo que con Coseriu se puede llamar «metáfora», como clasificación de la realidad mediante imágenes inmediatas y sin comparación subyacente, como identificación directa de objetos distintos [19]. Aunque en el caso que nos ocupa no se trata de una «metáfora» introducida en la tradición idiomática, creemos que es una situación en la que se manifiesta la intuición poética identificadora, pues ya en el momento en que se describe el rosal, se está describiendo el cangrejo.

Más adelante vuelve a manifestar la preocupación por distanciarse del lenguaje:

> «Sí, ya sé que la naturaleza—o lo que así llamamos: ese conjunto de objetos y procesos que nos rodea y que, alternativamente, nos engendra y nos devora...» (pág. 15).

En este texto encontramos una «espontánea» alusión al «objeto» «naturaleza», una toma de conciencia de que esa referencia es a un objeto conocido que se nombra (valor designativo) y un intento de caracterizar al referente, que se efectúa a través del significado de diccionario, que, a su vez, es completado con su interpretación personal.

Octavio Paz se propone ofrecer una visión sincrética del lenguaje, ya que a las concepciones occidentales agrega la budista; así, por ejemplo:

> «No quería pensar más en Galta y en su polvoso camino, y ahora vuelven. Regresan de una manera insidiosa: a pesar de que no los veo siento que están de nuevo aquí y que esperan ser nombrados. No se me ocurre nada, no pienso en nada, es el verdadero 'pensamiento en blanco': como la palabra *tránsito* cuando la digo, como el camino mientras lo camino, todo se desvanece en cuanto pienso en Galta» (pág. 19).

Dejamos de lado la congruencia o no del «texto» «pensamiento en blanco» y destacamos los siguientes elementos: *a)* «Galta», «su polvoroso camino», «la palabra tránsito», en el pensamiento antes de ser pensado, es decir, «inminencia de la presencia antes de presentarse». (Algo así como un pensamiento amorfo antes de conformarse.) *b)* Pensar = decir o nombrar = vacío. *c)* Juego entre la realidad, la clase de cosas

[19] COSERIU, EUGENIO: *Op. cit.*, pág. 81.

designadas y los términos. Por lo que observamos en la ecuación *b)*, Octavio Paz expone la concepción budista del lenguaje, ya que, como él mismo aclara: «La paradoja del budismo no consiste en ser una filosofía religiosa, sino en ser una religión filosófica: reduce la realidad a un fluir de signos y nombres, pero afirma que la sabiduría y la santidad (una sola y misma cosa) reside en la desaparición de los signos» [20]. Con respecto a decir = vacío, se puede dar la interpretación de que los sonidos expresos van desapareciendo sin dejar huella de vibración en la materia. Por fin, agrega:

> «Ante el vacío que produce su nombre siento la misma perplejidad que frente a sus colinas [...] y sus llanos amarillentos...» (pág. 19).

En efecto, la perplejidad puede ser la misma, no en tanto provocada por la palabra, en el primer caso, y por la realidad, en el segundo, sino porque son las mismas «colinas» y «llanos» los que operan en ambos casos, aunque en el primero como «cosas» designadas por el nombre [21].

Conclusión: Es difícil oponerse a la tentación de jugar con los elementos que propone Octavio Paz, de intentar un nuevo desorden de sus escritos, pero caos también con valor de posibilidades. Con la lógica precisión del sofisma, siembra la duda acerca de la «fijeza» para llegar, a través de una lógica aristotélica, a una realidad que intuye dialéctica.

Destacamos ejes lingüísticos, filosóficos, lógicos, retóricos, que son como laberintos de designación en el nominalismo de su verbo, porque lo que importa son las homologías entre lenguaje y realidad.

Tal vez todo se ordena cuando dice: «Vivir implica hablar, y sin habla no hay vida plena para el hombre. La poesía, que es la perfección del habla—lenguaje que se habla a sí mismo—, nos invita a la vida total» [22]. Porque es el despliegue de todas las posibilidades, que se limitan y anulan en el lenguaje cotidiano.

Pero la realidad es un tema, un pretexto para que el lenguaje sea y se multiplique. La metáfora quiere anular la contradicción, ubica el tiempo y da transcurso al ser; el mundo sólo existe en el gran libro de los signos; la «cosidad» es expresión, intuición. Y como la *fijeza*, para Octavio Paz, es palabra, ella (siempre) (nunca) es momentánea.

MYRIAM NAJT

Nuncio, 7
MADRID-5

[20] PAZ, OCTAVIO: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Edit. Mortiz, México, 1967, página 133.
[21] COSERIU, EUGENIO: *Op. cit.*, pág. 229.
[22] PAZ, OCTAVIO: *Los signos en rotación*. Alianza Adit., Madrid, 1971, pág. 268.

ESCRITURA, CUERPO DEL SILENCIO

«La palabra nombra un objeto, y el objeto desaparece. Escribir es negar lo real, el tiempo que lo afirma... ... La palabra solamente encuentra razón de ser en la belleza, solamente en la hermosura se cumple su holocausto: desaparecer ante un significado, en aras de su sentido recobrado.»

El arco y la lira, pág. 199 (1).

«La poesía es, según creo, el sacrificio, cuyas víctimas son las palabras.»

GEORGE BATAILLE (1).

Este breve trabajo intentará dilucidar la temática constante que subyace a la poética de Octavio Paz, delimitando el análisis a un campo restringido de su obra: aquella etapa que se inicia con *Ladera Este* (1962-68), *Hacia el comienzo* (1964-68) y *Blanco* (1966) *. Mediante la descripción de las conexiones significativas entre los símbolos más reiterados y sintomáticos—los síntomas constituyen las pistas únicas de la historia—, intentaré demostrar que su temática se mantiene inalterable en sus rasgos fundamentales. Como se verá, la cita que encabeza este trabajo, de *El arco y la lira*—que corresponde a un momento estético anterior—, coincide en líneas generales con las conclusiones de su poética actual.

La obra de Paz se constituye sobre un cuerpo de intuiciones que forma un trasfondo homogéneo—como he tratado de demostrar más ampliamente en otro sitio (3)—. Se trata de un proceso de maduración, de profundizaje, dentro de las mismas coordenadas o estructuras temáticas subyacentes.

Y, en este período, la temática poética de Paz ha llegado ya a una madurez cierta, aunque se mantiene fundamentalmente inalterable. La variante que los estudios y contactos personales con la cultura india, constituyen simplemente una evolución, dentro de las instituciones es-

* Las citas aquí corresponden a *Ladera Este (1962-1968)*, que recoge los tres libros. Cfr. Bibliografía final.

téticas que se abrieron en *Bajo tu clara sombra.* Su visión del universo se mantiene casi idéntica con la del comienzo de su obra poética. Quizá ha cambiado su concepto acerca de cómo debe ser el poema, pero los temas radicales continúan centrados hacia la Otra Orilla, el Amor y el Lenguaje. En *El arco y la lira* había afirmado que el paso a la revelación poética, manifiesta la triple vía: la religión (lo sagrado, el mito), la poesía y el amor. Y esta tridimensionalidad pervive: únicamente que, si antes fueron referidos al cuerpo de doctrina del surrealismo—que es la fuente en la que encontró un acorde con sus intuiciones brillantes y personales—, el panorama intelectual ha variado con el tiempo. Paz ha tomado contacto con el estructuralismo y, sobre todo, ha enriquecido su concepción personal acerca de la poesía y el universo, en el nuevo marco de la filosofía y la naturaleza hindú. Ya no se trata de referencias meramente culturalistas—en «Mutra», etc.—, sino de una incorporación completa a un nuevo ritmo interno, que mantiene la misma visión acerca del todo.

La influencia oriental, en esta etapa de su poesía, se manifiesta también en una serie de innovaciones formales, que aportan una nueva orientación estética al poema. Hago aquí sólo una alusión breve—por imposibilidad de extenderme—a ello. Pero el *espacio* va a desempeñar ahora un papel importante en su poesía. Si Paz experimentó antes con la metáfora, ahora lleva su ludismo a la escritura—a la disposición de los signos en la página—, y más tarde al libro, *Discos visuales.*

En esta época, la poética de Mallarmé inspira a Paz una nueva concepción del poema, que influye en la disposición visual. Se combinan diferentes planos interpretativos, a veces separados en columnas distintas—*Blanco*—, por el uso audaz del verso roto—*Ladera Este*—y el escalonamiento de la línea gráfica del verso o por la multiplicidad combinada de diversos idiomas—como luego, en *Renga*—. Todo ello supone un paso más en la línea estética iniciada en *Salamandra* (2).

Sin embargo, hablar de la influencia del estructuralismo en la obra de Paz de esta época, como han hecho varios autores—que no citaré—, me parece fruto de una visión superficial de su poesía. Hablar de una poesía estructuralista me parece grotesco: pero más aún en este caso —para quien conozca la poesía y la estética de Octavio Paz—. Y, a nivel teórico, en su obra ensayística, el poeta mexicano sólo se refiere algo ampliamente al tema en un breve libro que relaciona (!) la Antropología de LÉVI-STRAUSS con el budismo, lo cual ya nos indica el punto de vista peculiar desde el que está abordado el asunto. Las referencias que aparecen del estructuralismo en *El arco y la lira* (2.ª ed.) y *Conjunciones y disyunciones,* creo se deben más a la constatación, por justicia, de un intelectual que escribe acerca de su tiempo.

Por el contrario, el contacto con la filosofía oriental, que Paz ha estudiado ampliamente, supone—decía—un enriquecimiento de sus *tres núcleos temáticos:* la *Otra Orilla,* el *Cuerpo* y la *Escritura.* Debo insistir, sin embargo, en que esta aportación oriental a su estética se edifica siempre sobre la base de su formación surrealista, como se comprobará luego (4) y (5).

La temática de la «Otra Orilla»

La estructura formal de esta época—estudiamos los tres libros citados, que se contienen en la edición posterior de *Ladere Este,* cfr. bibl.—es muy diferente de la anterior, evolucionando desde la densa brevedad de *Salamandra.* Muchos motivos simbólicos de *Libertad bajo palabra* continúan apareciendo, matizados ahora por el orientalismo, que ha dejado de ser una afirmación intelectualista—como en «Mutra», «El cántaro roto», «El río», etc.—. La residencia del poeta en la India le lleva a asimilar aquellas intuiciones—que radicaban ya en sus poemas de adolescencia—al nuevo ritmo de su poesía.

Desde *Salamandra* se ha abandonado el recurso de inundar al lector con un abusivo dominio del lenguaje—como en *La estación violenta*—, con una expresividad derramada y pasional, de torrente imbarcable.

Agua, piedras, noche, ríos, árbol, nube, luz, desierto... siguen siendo personajes significativos en sus poemas, pero en una forma más ajustada y escueta. Se ha detenido la cadena infinita de enumeraciones, la progresión sorpresiva de las metáforas. La poesía se ha *retraído.* Es —aún—más pensada, de expresión más parca.

Dentro del *panteísmo* constante de Paz, los símbolos han sufrido alguna alteración, debida al orientalismo.

El símbolo de la *ciudad,* por ejemplo, continúa siendo importante. Pero ahora es Delhi, reliquia del pasado, del tiempo de los dioses y la poesía, recuerdo de una época sagrada. («Vieja Delhi fétida Delhi / Callejas y plazuelas y mezquitas / Como un cuerpo acuchillado», página 14).

La ciudad de *Ladera Este* no es la ciudad organizada y vacía, encrespante y alienada, de *Los trabajos del poeta, ¿Aguila o sol?* o *Salamandra.* La ciudad hindú es «la arquitectura del silencio» (pág. 21). Posee un dinamismo detrás de sus ruinas, una fuerza que emite pájaros (pág. 24). El espíritu crece ensimismado entre las ruinas («Ensimismados / Altos como la muerte, / Brotan los mármoles», pág. 25). No es la ciudad de cemento, sino la ciudad-templo: el símbolo de lo sagrado enterrado por el tiempo.

También el *agua* es una metáfora heredada, que tiene un significado diferente. El agua, símbolo del devenir en el río, se manifiesta también como reposo, serenidad contemplativa: no es el agua torrencial de *Salamandra,* ni la acuciante carencia de agua de *Libertad bajo palabra.* Aquí: «El cielo nos aplasta / El agua nos sostiene» (pág. 27). «Tiempo en reposo sobre el agua...» (pág. 21) (5).

Pero también como en *Salamandra,* los símbolos han perdido la dispersa autonomía significativa de sus primeros libros, cuando significaban elementos primarios, con valor autónomo. Ahora se ajustan, también en su significación, a los tres niveles interpretativos que señalé antes, y respecto a ellos su posición es dependiente, ilustrativa y secundaria. Así, el «agua» es un símbolo asociado también al cuerpo de la mujer *, ya no elemento primario independiente como en su poesía juvenil. («El agua en la noche, // Tu cuerpo en mi cuerpo», pág. 126); «Los ríos de tu cuerpo // el río de los cuerpos», pág. 154; la mujer es «agua sin pensamiento», su cuerpo es «río de soles» y «país de agua que despierta».) O bien, como se verá luego, al tema de la transparencia (pág. 153).

Sin embargo, hay símbolos, como el «sol» y «la noche», que mantienen algo de su significado y función semántica anterior. Indican la tensión entre contrarios, que pervive en toda su poesía siempre.

El *sol,* en esta poesía más serena y contemplativa, ha perdido algo de su carácter quemante, árido, sanguíneo. No acosa. Aunque a veces recuerda su carácter antiguo de agresiva divinidad azteca. («Sol fijo, clavado / En la enorme cicatriz de piedra / La muerte nos piensa», página 53); «con los insomnios con la rabia con el sol», pág. 22; «el día arde aún en mis ojos», pág. 36; «el sol y su martillo», pág. 131.)

Pero sólo de forma esporádica aparece este tratamiento del símbolo «sol», en contraste con la prodigalidad—y longitud—de citas que pueden recogerse en *Libertad bajo palabra.* Y sin embargo, este símbolo —que enraíza la poesía de Paz con el pasado de su raza azteca—sigue siendo fundamental. Refleja en el fuego la vida de la totalidad del universo («todo llameaba»), es luz y tiempo (pág. 133), agua encadenada, canción furiosa (pág. 122).

El sol unifica las apariencias del mundo, unidad consigo mismo («música de soles enlazados», que da realidad a las apariencias materiales) («Sol desollado // bajo su luz / Final / Las piedras son más piedras», página 110). El sol aparece en los ojos de la mujer («Abres los ojos // Eres un sol sediento», pág. 115). Solitaria unidad subyacente:

---

* Los efectos gráficos de interrupción, ruptura o escalonamiento de la línea poética—que Paz emplea frecuentemente en esta época—serán convencionalmente señalados por «//» (frente a «/» que indica cambio de verso) en las citas textuales incluidas entre paréntesis que están en disposición horizontal y continua.

Cola de pavo real el universo entero
Miríadas de ojos
En otros ojos reflejados
Modulaciones reverberaciones de un ojo único
Un solitario sol

Oculto (pág. 59).

La reminiscencia azteca del «mediodía» se asocia ahora al sol de la India que es «blanco», disolución en la transparencia que borra la memoria y la escritura. («Blanco // Ser sol insomne // Que tu memoria quema», pág. 121; «Esto que he visto y digo, / El sol, blanco, lo borra», página 28.)

El sol se asocia a la «otra orilla». Blanco. Vacío. En el poema «Sunyata» (pág. 97), el día es una «brasa entre mis párpados». Presencia solar en toda la poesía de Paz, poesía de luz y de día. Y el día que fluye es «un tallo de vibraciones que se disipan».

Esta revelación de la otredad viene también significada en esta época por el símbolo de los *pájaros.* Pájaro del instante, a veces en poemas «hai-ku» (pág. 78). Imagen espiritual y fugitiva, pensamiento de un instante. El pájaro, cuyo significado sagrado en la religión hindú es destacable (cfr. Th. Merton, cit. en Bibl.).

El pájaro, en *Ladera Este,* es el instante del tiempo o del recuerdo, una delicada emanación del día que surca la luz. Silencio inefable y fugaz que surge de los mausoleos sagrados, cuyos jardines «emitieron de pronto / pájaros» (pág. 24).

El símbolo contrario del sol es la *noche.* Y, acompañada de una nueva imagen: el jardín. Podrían equipararse *día / pájaro* y *noche / jardín* como símbolos de significación equipolente. El significado es el mismo: la revelación que tiene lugar en la fusión de opuestos—el paso a la Otra Orilla— posee la dinámica expresividad ligera del pájaro, o la introversión sensible del jardín. El pájaro desaparece con el día, pues forma parte del tiempo de la luz. La noche es el contrario, como en el delicado «hai-ku» que roza el silencio (pág. 79).

La noche es espacio que rodea, cavidad incorpórea y divina poblada de sugerencias. Respiración viva del universo (cfr. págs. 39, 42, 57, 110).

Pero el aspecto mágico de la noche está encarnado también en el cuerpo de la amada—la interrelación de los símbolos se acentúan en las redes significativas—(«Abro / Los labios de tu noche», pág. 120; «Mi cuerpo en tu cuerpo // Manantial de noche / Mi lengua de sol en tu bosque», pág. 125). La noche y el amor, abolición de contrarios en la penetración del misterio.

Y el *jardín,* como el pájaro, posee un significado sagrado en Orien-

te (6) que sustituye a la selva mexicana (págs. 34, 36, 57). El «Cuento de dos jardines» (págs. 130-141) es un bello poema donde el jardín es una aparición inmóvil que abre «Otro Espacio» en el espacio, «Otro Tiempo» en el tiempo. Ascendemos, por él, al centro del Tiempo, en la vivacidad del instante. Vemos la otra cara del Ser, la vacía, el entreabrirse del mundo con la muerte. La claridad del Comienzo en los juegos pasionales de la luz y el agua. El árbol «nim» que reconcilia vida y muerte. La vertiginosa inmovilidad del transcurrir que es quedarse. El jardín que llevamos dentro... la «Otra Orilla que está aquí». «Maithuna», dos en uno. «Sunyata», todo en nada, plenitud vacía:

Espiral de transparencias
Se abisma
El jardín en una identidad
Sin nombre
Ni sustancia
Los signos se borran: yo miro la claridad (pág. 141).

La «otra orilla» es el vértigo de la memoria, pero detrás no hay *nada.* Vacuidad hindú, «Sunyata», plenitud de la totalidad sin atributos, se asocia ahora a la «otredad» que Paz había tratado antes desde una perspectiva surrealista. Pero la «otredad» no se encuentra en «otro mundo», sino «aquí». Es «talidad». Y se descubre en el instante de la revelación. La poesía son los signos, pistas del ojo fijo que es presencia vigilante desde el más allá interior a este tiempo (pág. 23).

A los dioses, «Shiva y Parvati: // Los adoramos / No como a dioses // Como a imágenes / De la divinidad de los hombres / Ustedes son lo que el hombre hace y no es» (pág. 128). No se les pide «nada del otro mundo», sino «la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos» (página 129).

El «Cuento de dos jardines» es así el poema que más exactamente refleja la concepción de Paz acerca de la «Otra Orilla», donde cada uno es fragmento de la constelación total, unidad del mundo:

Nadie acaba en sí mismo
Un todo cada uno
En otro todo
En otro uno:
Constelaciones (pág. 134).

Panteísmo fundamentado en otra tradición antigua, que no es la romántica de sus inicios adolescentes. Morir es ensancharse. Vivir, reconciliarse «con lo que me levanta y me sostiene y me deja caer» (pá-

gina 135). Fluir. «No sabemos hacia dónde vamos, / Transcurrir es suficiente.»

La otredad es un vacío pleno, más allá de los nombres, más allá del lenguaje. Identidad sin nombre, que disuelve el jardín de signos. La otra orilla que se vislumbra en el lenguaje es movimiento inmóvil, presente eterno. Los signos se consumen en la transparencia sin nombre. El tiempo hace evidente el engaño de las apariencias. Y: «El presente es perpetuo» (pág. 101).

El cuerpo

Octavio Paz, en su lucidez de pensador y de poeta—hasta extremos poco corrientes en autores de lengua española—, presta un carácter peculiar, un matiz fundamental a su orientalismo, que conjuga *mística y sensualidad* unidas.

Pero, en este sentido, su pensamiento poético no supone una discordancia con el espíritu oriental. Paz ha encontrado—acoplando, como suele, las teorías ajenas inspiradoras a su personalidad propia—una vía adecuada a su pasionalismo sangrío, tropical, que siempre diviniza el cuerpo de la mujer. Es cierto que su estética no armoniza con diversas doctrinas orientalistas, por ejemplo, con la desagradable ascesis deshumanizante del Budismo Madhyamyka: pero creo que se acoge, en cambio, a la influencia de la tradición del Budismo Mahayana posterior, que afirma la importancia de la experiencia sensorial y el amor carnal (7).

Octavio Paz acostumbra autoexplicar su propia obra poética en ensayos. Gracias a lo cual, la crítica literaria ha conseguido captar el verdadero curso y fundamento de su orientación estética, sin los errores lamentables cometidos en un principio (8). A cada etapa poética correspondería un libro importante de reflexión estética. Así, *El arco y la lira* se asocia a su anterior producción poética. *Conjunciones y disyunciones,* uno de sus más interesantes libros de ensayos, creo que sería el cuerpo teórico que acompaña a la etapa poética que nos ocupa, su publicación fue seis meses posterior a la de *Ladera Este.*

El tema de *Conjunciones y disyunciones* son las relaciones de afinidad y oposición, unión y separación, de dos signos: el signo «cuerpo» y «no-cuerpo». Cuerpo, materia y naturaleza; frente a alma, espíritu, mente. La cultura occidental aboca a un callejón sin salida (CyD, 17), frente a la oriental que nos ofrece «una visión total, aunque vertiginosa, del hombre y el mundo».

El materialismo abstracto de Occidente, que habla el lenguaje en cifras de la ciencia, ha degradado, considera Octavio Paz, la relación

con el cuerpo (pág. 113), y nos ha legado un mundo sin cuerpo, que enseña técnicas de sexualidad, o a ser «normales», no a amar con pasión...

En el estudio de la erótica como rito (pág. 77), Paz llega a las distintas doctrinas orientales sobre el tema, entre las que destaca el Tantra (9).

Para entender mejor la concepción del cuerpo en esta etapa poética de Paz, voy a permitirme resumir algunas de sus ideas, recogidas en la obra citada. (Para un estudio más amplio, remito al lector a la Bibliografía final [9].)

La tradición india afirma el amor como un estado místico, la abolición o fusión de contrarios («sumanvaya»), y la ascensión a un estado de deleite indescriptible y místico, unión con lo absoluto («ãnanda») y disolución en la vacuidad («samatã»), que indican el regreso al principio innato («sahaja»), tema que Paz repite con insistencia (CyD, 65) a lo largo de toda su obra. El tantrismo abandona la esfera de los conceptos, para verificar esta experiencia carnal o espiritual mediante el *rito.*

«Maithuna» (copulación) constituye uno de los cinco ritos tántricos en los que se consumen alimentos prohibidos por la ortodoxia brahmánica, y constituye, además, la parte central de la ceremonia que pretende reunir la carne muerta y los cuerpos vivos en el sabor idéntico de todas las sustancias («samarasa») (cfr. CyD, pág. 72).

La doctrina Tantra es un aspecto favorito de Octavio Paz, en su estudio del signo «cuerpo». Tantrismo es experiencia, rito de abolición de contrarios, «sistema de encarnación de las imágenes», rito sexual ante todo. Así, las ceremonias eróticas en el templo público serían un símbolo característico: el cristianismo—sigue diciendo Paz—absorbe la muerte en la vida; el tantrismo anula la oposición de ambos opuestos y los disuelve en la «vacuidad», «dialéctica que, sin negar la vida y la no menos real evidencia de la muerte, las reconcilia al disiparlas» (CyD, 79). La reintegración en la vacuidad equivale a la unión de la parte masculina y femenina existente en cada uno de nosotros: la realización del arquetipo hermafrodita. El aspecto central de este rito sacramental se propone la transmutación del semen, mediante su contención, y su fusión en la vacuidad (CyD, 80), pues la eyaculación está ligada a la muerte, y la retención seminal a «una regresión, a un estado anterior a la sexualidad». Estas ideas constituyen, en su mayoría, una reflexión de Paz sobre el libro de Bharati, cit. en [9].)

Pues bien, en *Ladera Este* encontramos con gran frecuencia términos relativos a esta concepción del cuerpo. El amor, la corporeidad, van a

ser temas de importante reflexión poética en esta época de nuestro autor.

Precisamente los poemas quizá más bellos de *Ladera Este* sean los diez agrupados bajo el título de «Maithuna»—que alude a las parejas eróticas masculinas y femeninas, «yaksa» y «yaksi», que cubren las partes exteriores de las «caityas» y rodean el santuario del hombre desencarnado, Buda, el vacío (cfr. CyD, 52 ss., LE, 116-1221).

Efectivamente, en *Ladera Este,* los cuerpos se abrazan sobre el vacío:

Viva balanza
Los cuerpos enlazados
Sobre el vacío (LE, 27).

Como observa Agehananda Bharati, el tantrismo hindú y budista, el hinduismo tradicional y el budismo mahayana, se diferencian únicamente en las prácticas religiosas—A. Watts no opina así, cfr. (7)—. Todas estas doctrinas buscan una experiencia que puede realizarse en el aquí-ahora. Esta experiencia consiste en la abolición de contrarios: masculino y femenino, objeto y sujeto, mundo fenoménico y trascendental. La diferencia reside en que el ser absoluto es ser pleno para el hindú, y vacuidad inefable para el budista.

El canto que la poesía de Octavio Paz hace al amor converge hacia el cuerpo, elemento central. Cuerpo-día («Eres un sol sediento», página 115), cuerpo-noche («mujer deseada cada noche», pág. 23; «abro los labios de tu noche», p. 120; «gran noche súbita sobre tu cuerpo», página 119). («A mitad de la noche / Vierte, // en el oído de sus amantes, / Tres gotas de luz fría», pág. 30), con recuerdo surrealista aún («los sentidos se abren / en la noche magnética», pág. 23). El poeta recuerda en su actitud a los amantes cortesanos para los que se escribieron las bellas páginas del *Kamasutra* chino o el *Kokasatra* y *Anangaranga* indios.

Pero la amada aúna en su cuerpo la noche y el día:

Una jaula de sonidos
En plena mañana
Más blanca
Que tus nalgas
En plena noche
... ... (LE, 116).

La mujer es el ardiente tema de Paz. («... Muchacha / Tú ríes desnuda / En los jardines de la llama», pág. 150; «La casa está habitada por una mujer rubia. / La mujer está habitada por el viento».) Pasión

hacia la mujer, unida a la pasión por la naturaleza: constante repetida desde su juvenil romanticismo.

Pero ahora el cuerpo de la mujer, que siempre tuvo un aspecto de divinidad, de mito (10), adquiere una proporción de sublimación superlativa. En realidad, la filosofía oriental, y especialmente las doctrinas tántricas, únicamente han venido a aportar una nueva dimensión de profundidad y grandeza a los temas que aprendió durante su juventud, en las lecturas de románticos y en su amistad con los poetas surrealistas franceses. No obstante, su concepción del cuerpo va ahora mucho más allá, y establece una idea analógica, que también será aplicable a la escritura, como se verá después:

> «El protestantismo exagera el horror cristiano ante el cuerpo... ... Para el tantrismo el cuerpo es el doble real del universo que, a su vez, es una manifestación del cuerpo diamantino e incorruptible del Buda... ... Postula una anatomía simbólica: el cuerpo humano concebido como 'mandala' que sirve de 'apoyo' a la meditación, y como 'altar' en el que se consuma un sacrificio.» (CyD, 81.)

La consecuencia, en *Ladera Este,* son poemas tan perfectos como los de «Maithuna»:

Anoche
En tu cama
Eramos tres:
Tú yo la luna.
(LE, 120.)

La concepción del *cuerpo como doble del universo* aparece también en las doctrinas taoístas de China. Constituye otro caso de «conjunción en base a la negación del tiempo histórico: aspiración a reintegrarse en el tiempo cósmico, ser uno con el ritmo cíclico de cielo y tierra que, alternativamente, se abrazan y separan. Como señala RAWSON, la única diferencia con el tantrismo reside en que las imágenes taoístas están más cerca de la imaginación poética que el discurso racional.

En el taoísmo, el loto, la vulva, la granada entreabierta y la concha son imágenes femeninas. Los atributos masculinos son el pájaro, el rayo, el ciervo, el árbol de jade.

En el Budismo Mahayana, el Lotus cósmico, símbolo frecuente en *Ladera Este,* es relacionado con la más alta personificación femenina, Prajna-Paramita, la verdadera esencia de los Buddhas (cfr. ZIMMER, *Myths and Symbols...*, op. cit. en [7], vd. págs. 90-102). Es el aspecto femenino del Buddha Universal, Energía activa («sakti») del supremo deseo, consorte de Adi-Buddha y virtud animadora del «todo» redimi-

do. Portavoz de la plenitud de deseo de Nirvãna, expresa también la idea de que todos nosotros somos virtualmente Buddhas, emanaciones o reflejos de la espera imperecedera (pág. 102). El principio femenino, la diosa Lotus—principio que cautiva a Paz—, presenta una directa relación con la creatividad de la vida, pero también con el «supremo conocimiento» (cfr. tb. Watts, *Nature, Man and Woman,* cit. en [7], páginas 226 ss., sobre «Maithuna», y tb. págs. 28-29).

Todos estos símbolos concuerdan con la constante intuición de Octavio Paz: el amor—como lo sagrado, como la poesía—, son medio de acceso a la otredad («La véritable existence est ailleurs», repetía Breton).

El amor es conocimiento de una presencia, a la que no tiene acceso la mirada de la razón. La inmensidad de la oscuridad originaria se evidencia en la iluminada sabiduría ignorante del amor. El cuerpo apunta a un «ailleurs»: sensualidad y espiritualidad se abrazan en un punto extremo y se sobrepasan:

PASAJE

Más que aire
Más que agua
Más que labios
Ligera ligera
Tu cuerpo es la huella de tu cuerpo.

(LE, 112.)

Pero, además, en esta etapa poética el cuerpo parece condensar —corporeizar, permítase la redundancia—los dos temas que completan la triada temática nuclear: la otra orilla y la escritura.

En efecto, la *suprema sabiduría (Prajnã-paramitã),* vacuidad última y primera, fin y principio del saber, encarna en una divinidad: el cuerpo femenino, poseedor de la «candali» de la pasión. Así, precipicio y risa, otredad y cenizas, rodean el canto al cuerpo de la mujer en la revelación del amor, aun con la ardorosa pulsión de la fascinación surrealista:

Más rápida que la fiebre
Nadas en lo oscuro
Tu sombra es más clara
Entre las caricias
Tu cuerpo es más negro
Saltas
A la orilla de lo improbable
Toboganes de cómo cuándo porque sí
Tu risa incendia tu ropa
Tu risa

Moja mi frente mis ojos mis razones
Tu cuerpo incendia tu sombra
Te meces en el trapecio del miedo
Los terrores de tu infancia
Me miran
Desde tus ojos de precipicio
Abiertos
En el acto de amor
Sobre el precipicio
Tu cuerpo es más claro
Tu sombra es más negra
Tú ríes sobre tus cenizas.

(LE, 118.)

Pero el cuerpo de la mujer nos traslada, también como centro, al tema del lenguaje.

El poeta *convierte al lenguaje en cuerpo.* Las palabras «cobran cuerpo», son «signos en rotación», como decía Breton: «les mots font l'amour». Así, el arte es lo contrario de la disipación; es concentración y deseo que busca encarnación (CyD, 18-22).

El cuerpo es tierra, doble del universo. Pero también es lenguaje. Las metáforas tántricas encierran en su hermetismo la analogía universal, la concepción de la escritura como doble del cosmos. Y Paz añade: *Si el cuerpo es un cosmos para Sahãra, su poema es un cuerpo, y ese cuerpo verbal es «sunyatã»* (CyD, 83). De aquí el carácter secreto y enigmático de la poesía Tantra, pues su lenguaje es un microcosmos, doble verbal del universo y también del cuerpo.

Pero aunque la idea de fondo persiste, las circunstancias en el tratamiento del tema del amor se han modificado profundamente. El tema de la unidad de contrarios que antes acompañaba las noches de amor de su poesía, o los días ardientes de muchachas de hojas y aguas, se centran ahora en un símbolo místico; del rito surge la revelación, la consunción del instante perecedero y la inmersión en el pasar eterno. No más Perséfona, Isabel, María, Melusina. No más mujeres eléctricas, imanes de lo absoluto, pero encarnados en la figura concreta. Las piernas de río de la mujer ya no son una figura concreta, sino que apunta al símbolo; precursora de esta transformación era «Mariposa de Obsidiana» o «Mutra»...

La mujer semeja ahora un símbolo confuso, descubierto entre los grabados de una ciudad muerta, perdida en los templos sagrados del lenguaje, premonición de las visiones de Galta. Es preciso reinstaurar el rito. Y entonces el amor es presente perpetuo erígido sobre el vacío:

Abro
Los labios de tu noche
Húmedas oquedades

Ecos
Desnacimientos:
Blancor
Súbito de agua
Desencadenada.
(LE, 120.)

El amor como fascinación surrealista—que no va más allá del prendimiento magnético—es sustituido por amor que apunta a la totalidad—o al vacío, sobre el cuerpo concreto y tangible de la amada—. El símbolo del cuerpo, apoyado en la realidad triunfante de los sentidos se concibe ahora como *doble del universo:*

... Es una gota diáfana
La muchacha real
Transparencia del mundo (pág. 104).

Y doble de la escritura, del poema:

Estabas cubierta de poemas
Todo tu cuerpo era escritura
Acuérdate
Recobra la palabra (pág. 15).

La escritura

La obra toda de Octavio Paz parece a veces un teatro acerca del lenguaje. *Teatro de signos* tituló Julián Ríos—excelente conocedor del tema—su antología sobre Paz.

La obra entera del poeta mexicano parece una gigantesca alegoría acerca del lenguaje, de la poesía. Himno póstumo al poema. El lenguaje consagrando su casa deshabitada, haciendo del sinsentido de su sentido un motivo poético más. Disolviéndolo en el amor. En el tiempo. La escritura como testamento final acerca de la unidad del mundo. Canto a la vacuidad original que la sostiene, a la sorpresa inexplicable de la inevitable unión de los cuerpos y de los signos, del amor y del poema.

La poesía de Paz es una consciencia lúcida acerca de la poesía. Tal vez ésta no debiera ser tan consciente—cierto es—, porque la clarividencia de una belleza implacable no deja lugar para la fantasía gratuita de las imágenes. Pero lo que Paz busca no es una poesía que pueda escribirse con minúsculas.

En todo caso, el panteísmo de Octavio Paz rinde culto también a la preocupación actual por el lenguaje, pero siempre desde su punto

de vista propio, desde su mística y reflexión personal, desde su metafísica privada, que deja al hombre abrazado al mito, pero sin engañarlo jamás con él.

Así, la escritura se asocia a la naturaleza. Panteísmo que entrelaza signos del lenguaje y del universo—su original concepción sobre la «nueva analogía»—. Poema vegetal, «Perpetua encarnada» que—como la planta—persiste antes de borrarse. Jardines, algarabía de hojas y signos. («Máscaras de la tarde / Abstraída en la caligrafía de sus pájaros», pág. 37.) Irrealidad, semejante a la del mundo («Teatro escrito por el viento y la luz», pág. 37).

Escritura, templo sagrado, ciudad muerta y profana. Delhi. «Todo tu cuerpo era escritura» (pág. 14). «El lenguaje deshabitado» (pág. 148), como los templos hindúes en ruinas. Silencio («Sin decir palabra / Oscurece mi frente / Un presentimiento de lenguaje», pág. 151). «La tierra es un lenguaje calcinado» (pág. 155). Lenguaje disperso en el espacio («Tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado», página 162).

Presentimiento, más allá del silencio, del «comienzo» latente entre contrarios:

La palabra en la punta de la lengua
inaudita *inaudible*
impar
grávida *nula*
sin edad
la enterrada con los ojos abiertos (pág. 147).

Escritura que juega con el espacio más allá de los contrarios («La poesía / Es la hendidura // el espacio. Entre una palabra y otra», página 92).

La poesía está entre la realidad y la irrealidad:

No y Sí
Juntos
Dos sílabas enamoradas
Si el mundo es real
la palabra es irreal
Si es real la palabra
el mundo
Es la grieta el resplandor el remolino (pág. 166).
Son palabras
Aire son nada
El habla
Irreal
Da realidad al silencio
Callar

Es un tejido de lenguaje
Silencio
Sello
Centelleo
En la frente
En los labios
Antes de evaporarse
...
El silencio reposa en el habla (pág. 167).

Poesía a punto del silencio. Apenas diferencia entre el signo escrito y «la cara en blanco del olvido», «el resplandor de lo vacío» (pág. 160). Palabra y silencio, confundidos en el vacío. Visión, música, claridad en blanco. Semejanza abismal de lenguaje y vacío. La escritura es, tal vez, una pausa de la luz.

Por ello se desvanece. Como las cenizas del cuerpo, al terminar los ritmos del amor. La unidad del todo es la irrealidad del mundo, que goza de la misma realidad que la escritura. Haz de imágenes: nada de las percepciones. Las sensaciones se pierden en el tiempo, que siempre *es* presente El lenguaje son tan sólo signos que se borran, esfuerzo efímero: Blanco

La escritura vuelve a confluir abrazada al Amor, abrazada al Tiempo. Todo es concéntrico. El lenguaje muestra la inconsistencia de lo real: su única misión es la de un perecedero testigo, ser un *instante de transparencia.*

La transparencia gira en este torno:

Aprender a ver oír decir
Lo instantáneo
Es nuestro oficio
¿Fijar vértigos?
Las palabras
Como los pericos en celo
Se volatilizan
Su movimiento
Es un regreso a la inmovilidad (pág. 91).

Citando a Bataille en un poema, sólo queda escribir comentarios insensatos acerca de la falta de sentido del escribir: «La escritura poética es borrar lo escrito» Octavio Paz abunda una y otra vez, con diferentes metáforas y diferentes palabras, en esta idea:

La escritura poética es
Aprender a leer
El hueco de la escritura
En la escritura (pág. 91).

El poeta
Lo dices en tu carta
es el preguntón
El que dibuja la pregunta sobre el hoyo
Y al dibujarla
La borra (pág. 92).
Todo poema es tiempo y arde
Vagabundas arquitecturas
Sílabas, incendios errantes (pág. 17).
Yo dibujo estas letras
Como el día dibuja sus imágenes
Y sopla sobre ellas y no vuelve (pág. 95).

El poema es tiempo, más allá del tiempo. Lenguaje más allá de la palabra. Signos disueltos apenas se pronuncian—sílabas de un rito—, incapaces de mantener la fijeza del instante. Su única misión es consumirse, su único destino.

Pero también: abocar, al final, a la transparencia. La que no se nombra, pero el lenguaje deja tras de sí como un evidente presentimiento.

Abolición de la escritura, en el límite: «Transparencia que sostiene las cosas» (pág. 74). «Veo mi vida y mi muerte / El mundo es verdadero / Veo // Habito una transparencia» (pág. 113).

Hablar es tan sólo:

Pulir huesos
Aguzar
Silencios
Hasta la transparencia
Hasta la ondulación
El cabrilleo
Hasta el agua... (pág. 153).

Disolución del sentido

Si toda la poesía de Paz surrealista se basaba en una crítica agresiva del lenguaje como instrumento insuficiente, desde su estancia en la India accede a una etapa de serenidad, a partir de *Ladera Este,* que representa la reafirmación del hombre, el sosiego interior frente a la escisión interna de *Salamandra* o *Los trabajos del poeta* (11).

La importancia de este hecho radica en que esta actitud se mantiene hasta ahora como definitiva—por el momento—. Los últimos libros de poemas de Paz—*Pasado en claro* (1975) y *Vuelta*—, manifiestan, creo, que no ha abandonado esta serenidad que se enfrenta ante los límites de la palabra, en la punta misma del silencio.

El silencio quiere ahora formar parte del lenguaje. El *vacío* se incorpora a la escritura. El poema aboca a una región intraducible para las palabras, y pone de manifiesto el hueco abismal sobre el que se erige la realidad. Allí donde el sentido se disuelve, aparece la transparencia. La plenitud inefable del vacío. La culminación del instante. El mediodía del signo, que al arder se borra.

El orientalismo, respecto a la constante fundamental, que se apoya en los tres núcleos temáticos indicados, aporta una nueva dimensión en profundidad: la noción de la Otra Orilla se asocia ahora al «sunyata» o vacuidad universal; la noción de corporeidad se enriquece con el tantrismo; las nuevas reflexiones sobre la escritura y el tiempo abocan al instante de transparencia y a la disolución de la escritura en el curso acuático del tiempo.

Las relaciones entre lenguaje y realidad llevan así a Paz a la evidencia innombrable de nuestro fundamento. La «talidad», el «*vacío*», el «Ahora Eterno» Presente, no tiene ya relación con la Nada occidental, con el hueco central del poema mallarmeano. No es la negatividad de la existencia, la angustia de la ausencia de vínculo inteligible entre pensamiento y realidad. El «sunyata» está más allá del ser y de la nada; es objeto de intuición, Prajna, y no de intelección. El pensamiento supone dicotomía, distancia: la iluminación intuitiva aprehende inmediatamente la Verdad. Pero la Verdad no tiene nombres. Y Paz se sirve de este juego de imposibles para estimular su poesía y hacerla dibujar un punto límite, que quiere rozar con el silencio.

Se afirma la imposibilidad de capturar el mundo con el lenguaje de acceder a la sabiduría con las palabras. Las concepciones orientales sólo admiten la disolución de opuestos, mediante la paradoja, que aboca al «satori»: el poema debe, simultáneamente, convertir su propio cuerpo en mandala del universo y disolver la realidad que se le evidencia—fijeza en la punta suprema del vértigo—, en la transparencia final del silencio.

Así, *el poema diece el universo en su propia estructura*—como ya hacía «Piedra de sol»—. Todas las nociones—que he eludido aquí por motivos de extensión—referentes a la combinatoria de planos, incorporación del espacio a la significación, etc., parten de esta afirmación: son, por tanto, consecuencias formales de una convicción estética, y de una reflexión acerca del universo. Pero es más: el poema renuncia simultáneamente a significar la realidad, y precisamente por esto alcanza la realidad suprema, el conocimiento absoluto, que se da aquí-ahora. Así, la paradoja se resuelve en una síntesis: *los opuestos lenguaje-realidad están fluidificados en el mismo nivel.*

El mundo es signo; los signos son mundo. La palabra es realidad

cuando nombra, porque la realidad del mundo está compuesta de siglas. El mundo es un semillero semántico. Y el lenguaje accede a «otra» realidad, porque su mismo ejercicio forma parte de esa realidad trascendente al habla común, pero inmanente al mundo: la realidad transfigurada que se revela—instantáneamente—en el poema y en el amor.

Todo esto, de forma un poco especulativa, es un posible resumen de la estética de Octavio Paz en sus líneas maestras, en esta etapa de influencia oriental. Podría discutirse hasta qué punto todo ello no es tanto un intento de explicar el mundo—aportar una cierta cosmovisión poética, incluso en el poema—como simple motivo para conseguir un efecto estético—donde la palabra sugiere más de lo que dice—. Quizá existan latentes una serie de contradicciones—suponiendo que mi resumen sea acertado—, pero, en realidad, debe admitirse que éstas son la fuente de la vida. La cuestión estribaría siempre—alguien lo dijo también con su poesía—en la refracción inevitable entre la realidad y el deseo, entre la infinitud de aspiraciones y la limitación de medios. Pero, dicen hoy los lingüistas, precisamente esto es lo que posibilita el lenguaje. Y, a fin de cuentas, es lo que siempre aporta Paz: una palabra grandiosa y absoluta. Personalmente no me interesa tanto su verdad como su belleza.

Octavio Paz, apoyado, como se ha visto, en el budismo mahayana y el tantrismo, une la presencia de la mujer, divinidad y principio de la vida, Lotus de Oro, y forma misma de poema, a la noción de conocimiento pleno Prajnaparamita; une estas consideraciones místicas acerca del universo, al pasionalismo constante por el cuerpo, la fiebre meridional que siempre acusa. Al contacto con Oriente, la erótica de Paz cobra una nueva dimensión y atractivo. A la poderosa sensualidad de su poesía anterior une ahora la pacífica pasión de las imágenes budistas. El amor es una vía de acceso a la plenitud final. Los cuerpos se enlazan sobre el vacío. El amor es, según la tradición india, un deleite místico—que en la poesía de Paz está cargado de metáforas conceptuales—, que supone la unión con lo absoluto («ananda») y la disolución en la vacuidad («samata»), que indican el regreso al principio innato («Sahaja»).

Todas estas concepciones se entrelazan ahora en una red de conexiones, que constituyen además un bello motivo poético, que inspira delicados poemas de amor.

La «suprema sabiduría» («Prajnaparamita) encarna en una divinidad que es el cuerpo femenino. La divinidad es el Todo. Cuerpo que es también el *doble universo,* entonces. El «maithuna» tántrico supone la fusión de la imagen de la amada y el deseo con la figura del universo. La divinización del cuerpo amado es ahora una proximidad serena, contemplada: a través de ella transparece súbitamente el destello de la

ultimidad, el instante perfecto, perpetuo, la visión. «Prajnaparamita» y «maithuna» expresan la «vacuidad universal, donde los pronombres enlazados diseminan la consciencia individual en el fluir del cosmos.

La mujer es también el símbolo de la escritura, el cuerpo de la poesía. *Poética y erótica se abrazan.* Si el cuerpo es doble del universo, el poeta convierte el lenguaje en cuerpo, revela la intimidad sin nombres en el amor-poema.

La mujer no es ya la eléctrica figura magnetizante de la fascinación surrealista—en *La estación violenta,* por ejemplo—, pero sigue siendo la diosa que nos une a la otredad, a lo absoluto. La mujer es ahora un signo confuso descubierto en una ciudad muerta—*El mono gramático*—, y le dedica quizá los más bellos poemas de su temática amorosa. El amor es un rito que nos une a dimensiones inasequibles para la razón, precipicio hacia un presente perpetuo erigido sobre el vacío.

Transparencia o límite en el camino de Galta

La obra entera de Octavio Paz parece una gigantesca alegoría acerca del lenguaje de la poesía. Un himno póstumo que el poema dedicara a la poesía. (Así decía un poco más arriba.) Poema-crítico que reflexiona sobre sí mismo, encara el vacío constitutivo y abisal, volviendo el rostro sobre los fundamentos últimos de su propia constitución, en una consideración superlativamente—bellamente—narcisista del poema sobre sí mismo.

Los más allás—aunque situados «aquí»—inalcanzables que el lenguaje persigue en las enumeraciones enloquecidas de *Libertad bajo palabra,* o en las sorpresas paradójicas de *Ladera Este,* ¿no parecen el eterno horizonte de la negación de lo inmediato, que hace al poeta sobrepasarse a sí mismo y le impiden el inmovilismo del descanso?

El lenguaje de Paz mide y domina, se infiltra y se escapa, para aparecer un instante en imprevista belleza, que acaso nada tiene que ver con las intenciones teóricas—en prosa de exquisita elegancia—que tantos libros de ensayos costó al poeta. Pienso en «Maithuna», en «Viento entero», en partes de «Piedras de sol», en «Nocturno», en «El desconocido» o en los mejores todos poemas de Paz, aquellos que parecen más lejanos de su conceptualismo, que no tienen interpretación o mensaje. Aquellos que son escritura ciega. Poemas donde se ha enclaustrado la palabra en densidad de piedra, piedra precisa de pensamiento opaco, pero lenguaje resplandeciente, luz: lenguaje filigrana. Lenguaje veneciano, cantor de su propia muerte, espectador narcisista atento a los espejos de su belleza. El enigma de la mágica supervivencia del idioma

español en la poesía: bello, viejo, denso y vacío de otra intención que la metáfora transfigurada de sus espejos.

En la belleza de su verso, Paz refleja el sacrificio de la poesía —como dice Bataille—, cuyas víctimas son las palabras.

Un paso siguiente en su evolución será la vuelta al juego surrealista. El poema se hace objeto, disco visual, signo compacto en el espacio: objeto móvil. Como los cuadros-objeto de Marcel Duchamp, poema-objeto. Se poetiza hasta la misma materialidad del libro, sustento del poema *(Discos visuales).*

Y, el paso final, la «transparencia», el término supremo donde culmina la poética de Octavio Paz.

Así, *El mono gramático* juega con la pluralidad reflexiva de planos, espejos sin fin de la consciencia, las alegorías refiriéndose incesantes sobre sí mismas hasta la disipación final,

En la contemplación inextricable de los signos, la ciudad sagrada derruida del lenguaje, el poeta sin lengua, diciendo ruidos, borborigmos naturales. Y la aparición salvadora: los dioses crearon a Esplendor —la hija de Prajapati—. Esplendor es el poema.

El poeta, de la mano de Esplendor, atraviesa las estancias. La búsqueda que nada persigue, mostración final de la impersonal fijeza, la luz instantánea, el momento de transparencia que hace coincidir todas las cosas. El lenguaje que no significa: sólo «dice».

La memoria, como en «Piedra de sol», como en *Salamandra,* es la única guía deslavazada en el itinerario que puede relatar el poeta: sus imágenes personales grabadas en el recuerdo se asocian con los pensamientos, las evidencias lúcidas que la realidad misma hace emerger al contacto con la escritura.

La vacuidad hindú, el sol azteca. La plenitud de un tiempo redondo, tiempo del centro, la gota de sol.

Entonces, el encanto de la imagen, el símbolo de Esplendor recorriendo los parajes envejecidos del lenguaje, el templo sagrado de Galta, se desvanece violentamente cuando el escritor nos despierta al mundo de las evidencias próximas, al «ahora» concreto de la mano que escribe y está a punto de desaparecer, de perderse detrás de la lectura. Esplendor es una bella palabra que el tiempo borra.

Es el mismo instante de los pájaros sobrevolando súbitos y desapareciendo; el instante que no puede mantenerse. Tan sólo *ese* instante. Después, como escribe *Blanco:*

En un lecho de vértigos   verdad de agua
la transparencia es todo lo que queda.

(LE, 154.)

BIBLIOGRAFIA

(1) Libros de OCTAVIO PAZ citados aquí:

El arco y la lira, México, F. C. E., 1967, 2.ª ed. (cit. por [AL]); *Libertad bajo palabra (1935-57),* México, F. C. E., 2.ª ed., 1968; *Salamandra (1958-61),* México, Joaquín Mortiz, 1.ª ed., 1962; *Las peras del olmo* (cit. por [PO]); Seix Barral, Barcelona, 1970 (1.ª ed. 1957); *Puertas al campo* (cit. por [PC]), Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed., 1972 (1.ª ed., México, 1966); *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (cit. por [FE]), México, Joaquín Mortiz, 1.ª ed., 1967; *Discos visuales,* México, Ed. Era (dibujos Vicente Rojo), 1968; *Le Singe Grammarien,* Genève, Albert Skira Ed., 1972 (trad. Claude Esteban), vers. española original; *El mono gramático,* Barcelona, Seix Barral, 1974 (aunque esta edición no cuida tanto la correspondencia entre texto e imagen); *Renga,* col. J. ROUBAUD, E. SANGUINETTI, CH. TOMLINSON, París, Gallimard, 1971; *Pasado en claro,* México, F. C. E., 1975; *Vuelta,* Barcelona, Seix Barral, 1976.

Las citas corresponden en su mayoría (salvo indicación contraria) a: *Ladera Este (Hacia el comienzo, Ladera Este y Blanco) (1962-68)* (a veces citado por [LE]), México, Joaquín Mortiz, 1969, 1.ª ed.

La cita de BATAILLE corresponde a *L'experience intérieure,* cit. traducción española *La experiencia interior,* Madrid, Taurus, 1973, pág. 161.

(2) Para el tema de *Escritura y vacío* en la poesía de O. PAZ cfr.:

Sobre O. Paz: TOMÁS SEGOVIA, «*Poetry and* Poetics in O. P.», en *The Per-* 1971, págs. 162, 232; FE, 125 ss., 55 ss., 86; PC, 66 ss.; PO, 112-114, 116 ss., 124-7, 134.

Sobre O. Paz: TOMÁS SEGOVIA, «*Poetry and* Poetics in O. P.», en *The Perpetual Present. The Poetry and Prose of O. P.* (publicado antes por BOOKS ABROAD), Oklahoma University Press, 1973, págs. 113-8; G. SUCRE, *O. P.: Poetics of vivacity,* ibíd., págs. 3-20; G. SUCRE, «La fijeza y el vértigo», en *Revista Iberoamericana,* núm. 74, enero-marzo 1971 (dedicado a O. Paz), páginas 47-73; S. YURKIEVICH, *Los fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barcelona, Seix Barral, 1970, págs. 61-66, 71-72.

Sobre la «transparencia», cfr. art. cit. de G. SUCRE, *Poetics of vivacity;* sobre el tema en *El mono gramático,* cfr. O. PAZ-JULIÁN RÍOS, *Sólo a dos voces,* Lumen, 1973 (págs. 57-58, 60).

Sobre fragmentación del espacio: YURKIEVICH, *op. cit.,* págs. 221-6; G. SUCRE, *Poetics of...,* cit., pág. 14; R. SEABROOK, «O. P. 'Viento entero'», en *Revista Hispánica Moderna,* xxxiii, julio-octubre 1963, págs. 346 ss., Hispanic Institute Columbia Univ., N. York; XIRAU, Ramón: *O. P. El sentido de la palabra,* México, Joaquín Mortiz, 1970, págs. 91 ss.; JEAN FRANCO, «El espacio», en el simposio recopilado por ANGEL FLORES, *Aproximaciones a O. Paz,* México, Joaquín Mortiz, 1974; G. PALÁU DE NEMES, «'Blanco', de O. P., una mística especialista», en *Revista Iberoamericana,* cit., *supra,* páginas 183-196; E. PEZZONI, «'Blanco', de O. P.: la respuesta al deseo», páginas 237-253, simposio cit. de A. FLORES; NEEDLEMAN, Ruth: *The poetry of O. P.* Tesis Doct. (Ph. D.), Harvard Univ., 1970; R. NEEDLEMAN, «Hacia 'Blanco'», págs. 177-181 de *Revista Iberoamericana,* cit.; R. NEEDLEMAN, «Poetry and the Reader», págs. 35-44 de *The Perpetual,* cit., *supra.*

(3) *Octavio Paz en la estética contemporánea.* Tesis doctoral. Univ. Complutense de Madrid, 1976 (en prensa).

(4) Para la relación de Octavio Paz con el pensamiento oriental, con estudio de la cosmogonía privada del poeta y relación etre la mítica figura femenina en diversas religiones y mitologías, cfr. RACHEL PHILLIPS, *The Poetic Modes of O. Paz,* Oxford Univ. Press, London, 1972, 1.ª ed. (págs. 33-41), aunque el tratamiento más interesante se refiere a la mitología azteca.

Para una bibliografía elemental sobre el tema del Budismo Mahayana, cfr. H. VON GLASENAPP (entre sus varios libros traducidos cfr.), *Las filosofías de la India,* Barcelona, Barral, 1978; SUZUKI, Beatriz Lane: *Budismo Mahayana* (introd. de D. T. Suzuki), Buenos Aires, Cía. Gral. Fabril Editora, 1961; SUZUKI, D. T.: *Essays in Zen Buddhism* (3 vols.), London, Ed. Luzac, 1951, 6.ª ed.; RADHAKRISHNAN, *The Philosophy of the Upanishads,* Nueva York, Macmillan, 1959 (para Budismo Mahayana, págs. 663 ss.); ZIMMER, Heinrich: *Philosophies of India,* Ed. by John Campbell, Princeton Univ. Press, USA, 1969, 4.ª ed., págs. 392, 497, 483-7, 540 ss.; ZIMMER, H.: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation.* Ed. by John Campbell (Col. Bollingen Series, VI), Princeton Univ. Press, USA, 1972 (págs. 98 ss.); WATTS, A. W.: *Nature, Mand and Woman,* N. York, Pantheon Book, 1958 (trad. esp. *Naturaleza, hombre y mujer,* Madrid, Fundamentos, 1973); WATTS, A. W.: *The Way of Zen,* N. York, Pantheon, 1961 (págs. 80 ss.) (traducción española *El camino del Zen,* Barcelona, Edhasa, 1971).

De especial interés para la relación de O. Paz con Oriente: DURÁN, Manuel: «La huella de Oriente en la poesía de O. P.», en *Revista Iberoamericana,* cit., *supra,* págs. 97-117.

(5) El símbolo del «agua» se asocia al principio femenino hindú, el aspecto materno, procreativo, de lo Absoluto. Un excelente tratamiento del tema en H. ZIMMER, *Myths and Symbols...,* cit., *supra,* págs. 100 ss. El agua tiene una relación directa con el «supremo conocimiento» en la tradición hindú.

(6) Sobre el significado del «jardín» en la poesía de O. Paz, de influencia oriental, cfr. sus declaraciones en la entrevista con RITA GUIBERT, *The Perpetual Present...,* cit., *supra,* págs. 25 ss. (únicas páginas que no contenía el simposio de BOOKS ABROAD, cit., *supra,* que reproduce este libro).

Cfr. también *Revista Iberoamericana,* núm. 74 (ct., *supra),* págs. 67 ss.

(7) Cfr. nota 4, *supra.*

Cfr. también *The Way of Zen,* A. W. WATTS, págs. 80 ss. WATTS considera que el Budismo Mahayana corrige la errónea interpretación de las doctrinas anteriores, que veían la naturaleza en términos de conciencia libre de toda experiencia sensorial, renunciando al mundo—«maya»—y a la mujer (cfr. págs. 34-35, 181-2, 126 ss.).

Cfr. también del mismo autor, *Nature, Man and Woman:* El Budismo Mahayana (cfr. *Lankavatara Sutra,* II, 18) afirma que el «nirvana» o liberación de «maya» no debe entenderse como «la futura aniquilación de los sentidos ni de sus campos». Entonces, «nirvana» y «samsara» no son distintos (pág. 126), pues el estado de liberación no está fuera del estado natural (cfr. también TH. MERTON, *El Zen y los pájaros del Deseo,* Barcelona, Kairós, 1973, págs. 53 ss.).

(8) Como nota curiosa cfr. la incomprensión absoluta que M. DURÁN tenía de las coordenadas estéticas de O. Paz en «La estética de O. Paz», en *Revista Mexicana de Literatura,* noviembre-diciembre 1956, págs. 114-136. Sin embargo, sus posteriores artículos—una vez que el propio Paz hubo explicado su propia poesía en numerosos ensayos—son interesantes y rectificaron esta confesión: «La huella de Oriente...» (cit., *supra);* «Irony and Simpathy in 'Blanco' and 'Ladera Este'», en *The Perpetual,* cit., *supra,* págs. 67-86; «Libertad y erotismo», en simposio de A. FLORES (cit.), págs. 88-95.

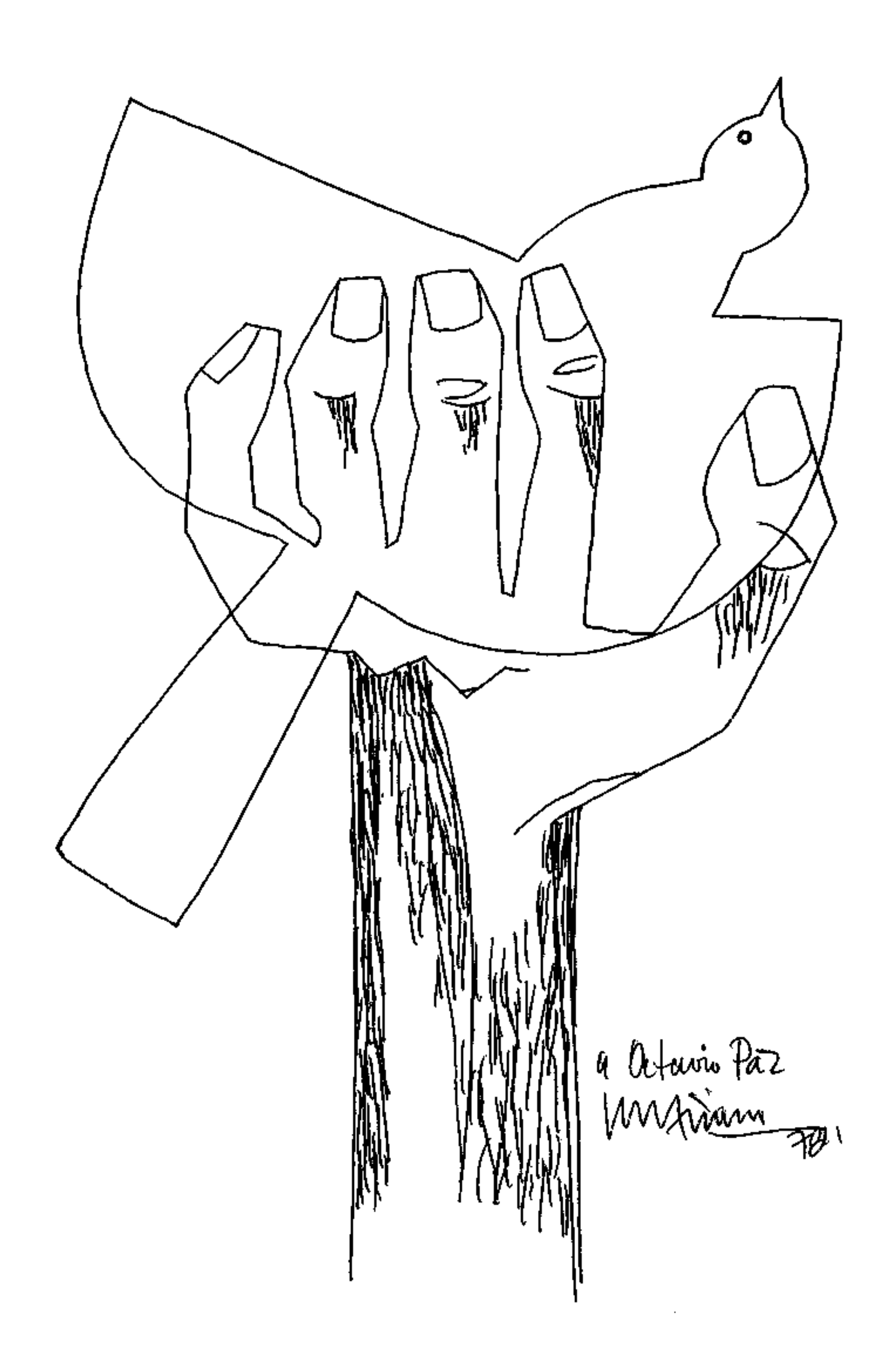
(9) Bibliografía básica sobre erótica india y tantrismo:
The Hevajra Tantra (trad. y est. de D. L. Snellgrove), Oxford University Press, London, 1964; BHARATI, Agehananda: *The Tantric Tradition* (2 vols.), London, Rider, 1965; CHINTAMANI, Yantra: *Ritual de magia tántrica hindú* (trad. de Gabriela Civiny), B. Aires, Ed. Kier, 1963; DASGUPTA, S. B.: *An Introduction to Tantric Buddhism,* Calcuta, 1958; DASGUPTA, S. B:. *Obscure Religious Cults,* Calcuta, Progressive Publishers, 1962; RAWSON, Phillip: *Erotic Art of the East,* N. York, 1968 (introd. by Alex Confort).

(10) Cfr. a este respecto:
PHILLIPS, Rachel: *The Poetic Modes...* (cit., *supra);* cfr. de la misma autora: «Woman in Sleep: Some Reflections on the Eye of Beholder», en *The Perpetual Present (op. cit.),* págs. 107-113.
Un artículo excelente: REMLEY RAMBO, Ann Marie: «The Presence of the Woman in the Poetry of O. Paz», en *Hispania,* vol. II, núm. 2, mayo 1968, Wichita State Univ. Kansas, págs. 259-264.

(11) Para algunos aspectos del surrealismo en Octavio Paz, una bibliografía seleccionada:
BOSQUET, Alain: *Verbe et Vertige,* París, Hachette, 1961; BOSQUET, Alain: «O. P. ou le séisme pensif», en *Nouvelle Revue Française,* 14° année, no. 168, déc. 1966, págs. 1071-75; LLOYD KING, J.: «Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credi of O. P.», en *Hispanic Review,* xxxvii, núm. 3, july 1969, págs. 383-393, Univ. Pennsylvania, Philadelphia; PANICO, Marie Joan: *Motifs and Expression in O. P., an Explication of his Spoken Anthology.* Tesis Univ. Maryland, 1966 (contiene bibliografía de interés); PHILLIPS, W. Allen: *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna,* México, Secretaría Divulgación Pública (Col. Sepsetentas), 1974), págs. 145-177; SÁNCHEZ, J. Gabriel: *Aspects of Surrealism in the Wok of O. P.* Tesis doctoral, Univ. of Colorado, 1970 (interesante); SOUZA, Raymond: «The World, Symbol and Sinthesis in O. P.», en *Hispania,* xlvii, I, marzo 1964, páginas 60-65, Univ. Kansas, Lawrence.
Para el aspecto simbólico—las referencias serían muy amplias—hay un estudio fundamental: MAGIS, Carlos H.: «El símbolo en 'La estación violenta' de O. P.», en simposio de A. FLORES, *Aproximaciones...,* págs. 127-67.

DIEGO MARTINEZ TORRON

Colegio Mayor César Carlos
Menéndez Pidal, 3
Ciudad Universitaria
MADRID-3


a Octavio Paz

LA POETICA DE OCTAVIO PAZ: UNA ESTETICA CONTEMPORANEA

La obra crítica de Octavio Paz, de raíz mexicana, de tallo latinoamericano y de flor universal, promueve la discusión estética mundial hacia un punto de vista íntegro y maduro. Partiendo de un amplio espectro de influencias, emergen ciertos conceptos claves para una estética que, para el Occidente, es auténticamente contemporánea. Los conceptos claves de la estética paciana son: su visión dualística de la realidad, la dependencia bipolar entre el ritmo y el pensamiento en el lenguaje, la imagen como el ente poético definitivo, el poema como un instante del tiempo arquetípico, y la función sagrada de la poesía. En el prefacio de *El arco y la lira,* Paz dice que escribe para ver si puede descubrir una visión de la poesía que supere la escritura de poemas, una visión de la poesía como un modo de ser en el mundo:

> Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo; ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía, ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía? [1]

Mientras que sí reconoce el decaimiento de los valores occidentales, Paz rehúsa la inevitabilidad del conflicto en la relación entre el espíritu

[1] Octavio Paz, *El arco y la lira* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1967), pág. 7.

y la materia. A su vez, hace una reexploración de la tradición occidental, y encuentra, en la filosofía presocrática de Parménides y Heráclito, lo que él considera un error en los propios fundamentos del pensamiento de Occidente:

> ... La historia de Occidente puede verse como la historia de un error, nosotros mismos al perdernos en el mundo. Hay que empezar de un extravío, en el doble sentido de la palabra: nos hemos alejado de nuevo [2].

Parménides, que aboga por la permanencia, por el ser, por la sustancia indestructible, distingue entre un mundo sensible y otro inteligible. Para él, el no ser, el cambio y la infinidad no pueden existir. Lo que se puede pensar se limita y existe:

> Tiene que ser que lo que pueda pensarse y hablarse es; porque es imposible que no sea, y no es posible que lo que no es nada, sea. Esto les pido que consideren... hay mortales que no sabiendo nada vagan con dos mentes; porque la vacilación guía al pensamiento vago en su pecho, de tal modo que se encuentran llevados estupefactos como hombres mudos y ciegos. Indiscernientes masas, en cuyos ojos la misma cosa es y no es, y todo sigue en direcciones opuestas [3].

Según Parménides, las muchas formas de lo material, percibidas por los sentidos, engañan al hombre y le hacen creer que existen oposiciones verdaderas, y el caso es que el universo es verdaderamente un todo armonioso. Sólo lo armonioso del ser es real, y solamente el intelecto o el espíritu lo pueden percibir.

Heráclito, al contrario, cree que la tensión en la oposición es la fuerza creativa en el universo. Sólo el cambio es real, y el cambio ocurre en el conflicto:

> No se puede pisar dos veces los mismos ríos; porque las aguas frescas siempre están fluyendo.
>
> Homero se equivoca al decir: «¡Ojalá que la lucha desapareciera de entre los dioses y los hombres!» No veía que estaba pidiendo la destrucción del universo; porque, si se le contestara la plegaria, todo desaparecería.
>
> Los hombres no saben cómo es que lo que tira de diferentes direcciones armoniza con sí mismo. La estructura armoniosa del mundo depende de la tensión opuesta, como la del arco y la lira [4].

---

[2] PAZ, pág. 102.

[3] DAGOBERT D. RUNES, *Treasury of Philosophy* (New York: Philosophical Library, Inc., 1955), página 895.

[4] RUNES, pág. 498.

Ambos, Parménides y Heráclito, ven oposiciones como permanencia/cambio, ser/devenir y espíritu/materia como problemas que se tienen que resolver. Y, como tantos pensadores occidentales que les han seguido, ellos escogen uno u otro polo de los dualismos. Octavio Paz ve esta elección como un error fundamental en el pensamiento tradicional occidental. El ensayista mexicano acepta, por su parte, la postura de la mayoría de la humanidad, y piensa que tales dualismos son aspectos interdependientes de una realidad total. Tanto la armonía como el conflicto son reales en el tirar del arco y en el tocar de la lira. El papel de estos dualismos en el arte es una consideración fundamental en *El arco y la lira.* El aceptar una realidad dual que evite tanto el prejuicio heracliteano como el parmenídico forma el fundamento metafísico para la estética de Octavio Paz. Encuentra confirmación y delineación de este fundamento principal en dos fuentes: las tradiciones del Oriente y las tradiciones de pueblos primitivos, especialmente las de los antiguos mexicanos.

Implícito en el pensamiento estético de Octavio Paz está el concepto náhuatl del tiempo y el espacio como unidad indivisible:

> ... se puede decir que la filosofía mexicana no concebía un abstracto espacio y otro abstracto tiempo, medios homogéneos y separados, sino al contrario, multiplicidades concretas de tiempo y espacio, puntos y ocurrencias solos, separados y únicos. Las cualidades particulares de estos «moment-loci» expresados por el signo que indicaba los días en el *tonalpaualli,* se siguen una a otra cíclicamente en un cambio abrupto y total según un ritmo determinado, conforme a un orden eterno [5].

El tiempo náhuatl, como veremos, se compenetra en el pensamiento de Paz sobre el papel del ritmo y del tiempo en la poesía. El antiguo concepto americano del poema como objeto sagrado y de la escritura como un acto sagrado lleva a Paz al descubrimiento de una relación especial entre la poesía y lo sagrado.

En el pensamiento oriental, el ser se considera resultado de la división de la realidad en oposiciones interactuantes. En la Introducción de su traducción del *Yi Ching,* Richard Wilhelm dice:

> La idea vigente en todo es la idea del cambio. Se relata en los *Analectos* que Confucio, parado a la orilla de un río, dijó: «Todo sigue fluyendo como este río, sin pausa, día y noche». Esto expresa la idea del cambio. El que ha percibido el sentido del cambio ya no fija su atención en las cosas transitorias individuales, sino en la inmutable, eterna ley vigente en todo cambio. Esta ley es el tao de Lao-tse, el curso de las cosas, el principio del uno en los muchos [6].

[5] JACQUES SOUSTELLE, *The Daily Life of the Aztecs on the Eve of the Spanish Conquest* (Middlesex: Pelican Books, 1964), págs. 123-124.

[6] RICHARD WILHELM, trans., *The I Ching or Book of Changes* (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951), p. xxxv.

En lugar del conflicto eterno de Heráclito, el pensamiento oriental propone la ley eterna, el Tao. En este sentido, el Tao es el nombre de toda especie de relaciones que hacen la realidad en cualquier momento dado. Ambos, el cambio y el conflicto, son meras manifestaciones del Tao. El Tao mismo es la manera en la cual ocurren el cambio, el conflicto, la armonía y toda realidad manifiesta. Los mitos de creación proponen un hecho arbitrario que crea el ser del no ser. En la tradición oriental este postulado fundamental es el de la parhilera, el *t'ai chi,* la línea que en sí misma representa la unidad, pero que, ya dibujada, divide al mundo en dualidades: arriba y abajo, derecha e izquierda, frente y detrás. El símbolo del círculo primo *wu chi,* es dividido por la parhilera es lo claro y lo oscuro, *yang* y *yin.* Por el hecho de que el hombre percibe que estos opuestos interactúan habitualmente de una manera generalmente predecible, el cambio adquiere sentido humano. Mas la realidad no es ni el círculo, ni la parhilera, ni las dos mitades. La realidad es todas estas cosas funcionando en relación interdependiente. Así el dilema del tener que escoger entre espíritu y materia como base metafísica para la estética se evita. La mente que funcione dentro de este marco no puede escoger uno de los elementos sin escoger también el otro:

> El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo «otro», a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello» y aun el de «esto es aquello» [7].

La clave es el descubrimiento de «lo otro». Si esto es *yin,* lo otro es *yang.* Si es *yang,* lo otro es *yin;* porque cada quien contiene lo otro, y determina la forma de lo otro. La silla se ve como se ve, no por *lo silla* de Platón, no porque sea la manifestación de una forma ideal, sino porque su opuesto práctico, la falta de un lugar para sentarse, existe en su ausencia, en la ausencia de la silla. Las danzantes y oscuras sombras de la cueva de Platón se ven como se ven porque están delineadas por la luz detrás de ellas. Los prisioneros entre el *yin* de las sombras y el *yang* del fuego pueden darle sentido a ambos. Están en el camino. Mas las cadenas arbitrarias que no les dejan virar la cabeza no les permiten experimentar la realidad total de su condición. Si no pueden experimentar su realidad total, no pueden crear el sentido de esa realidad. Esta interdependencia de opuestos no puede ni debe ser una síntesis hegeliana. No puede serlo, puesto que el desarrollo cronológico es inevitable en la dialéctica hegeliana, y la simultaneidad de la existencia es esencial para el entendimiento que tiene Paz del *yin-yang.* Es por sus propias caracterís-

---

[7] PAZ, *op. cit.,* pág. 102.

ticas e identidades, por lo que son en sí mismas, que las oposiciones se delinean las unas a las otras de tal manera que crean las totalidades:

> Este es el tema constante de especulación de los grandes filósofos budistas y de los exegetas del hinduismo. El taoísmo muestra las mismas tendencias. Todas estas doctrinas reiteran que la oposición entre esto y aquello es, simultáneamente, relativa y necesaria, pero que hay un momento en que cesa la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes [8].

Lo que encadena la metafísica dualística con sus implicaciones estéticas encaja en la experimental naturaleza de la realidad. En el pensamiento oriental, la realidad última, el Tao, es inefable. Se puede conocer sólo por ser experimentada. La significación del Tao es experimentada. Desde tal punto de vista metafísico, la poesía también sólo se puede conocer por el experimentarla. La forma y el fondo poéticos son, al leer el poema, experimentados como una sola cosa. Es solamente cuando se hace una distinción entre fondo y forma para la discusión crítica que la relación se vuelve problemática. Poseyendo un modelo dualístico de la realidad, Octavio Paz puede elaborar una teoría estética que abarque tales distinciones y al mismo tiempo comprenda que en el momento poético, heremético, simultáneo, puede haber una experiencia unificadora de los opuestos. Y más si los relativos contrarios en realidad son partes interdependientes de un todo, entonces la relación entre el arte y la naturaleza se vuelve una relación de dependencia mutua. Así podemos afirmar, como crítica contemporánea, que: El arte es tan necesario a la definición de la naturaleza como la naturaleza lo es para la definición del arte.

El artista es tan necesario para la sociedad como la sociedad lo es para el artista.

Si el poeta revela la naturaleza de los dioses, entonces los dioses revelan la naturaleza del poeta.

El mito nos dice tanto del hacedor como nos dice de su tema.

Si el poeta es un *pequeño dios,* entonces dios es un *pequeño poeta.*

Si el arte es la imitación de la acción, entonces la acción es la imitación del arte.

Si el arte es utilitario, entonces lo utilitario es arte.

Si el arte se justifica por sí mismo, entonces lo que se justifique por sí mismo es arte.

Si la tradición europea es necesaria para el arte latinoamericano, entonces el arte latinoamericano es necesario para la tradición europea.

Si el arte es experiencia, entonces la experiencia es arte.

---

[8] *Ibid.*

Si en el principio era la Palabra, entonces la Palabra es el principio.

Al emprender la consideración del lenguaje, que es decir, la materia prima de la poesía, encuentra Paz otra manifestación de su punto de vista dualístico. Descubre una nueva significación en la relación bipolar entre el sentido y el ritmo. La discusión de la relación entre el sentido de un poema y su sonido es probablemente tan antigua como la poesía misma. Es uno de los modos de plantear al antiguo debate entre contenido y forma, el sonido y el sentido, deleite y enseñanza, poesía y prosa, emoción y razón. Ha habido poetas y críticos« que han sostenido que la poesía es solamente prosa rítmica rimada. Para estos pensadores la métrica y la rima son recursos retóricos que dan énfasis y hacen memorable el sentido del poema. El contenido de un poema enseña por métodos razonables y lógicos. Pensadores del polo opuesto han sido los que mantuvieran que la prosa es solamente poesía en proceso de generación. Para estos pensadores, el sentido es sólo la sombra de un grito casi inefable, desde las alturas de la percepción última. La forma de un poema deleita por la evocación musical de la emoción. A medias, entre los dos extremos, están los que no siempre pueden distinguir entre la poesía y la prosa; que saben lo que les gusta, pero que no siempre pueden decir por qué les guste. Si se les indujera a pensar en ello, quizá dijeran que en la poesía, los elementos rítmicos son controlados conscientemente, y que son más o menos accidentales en la prosa.

Al considerar la relación entre el lenguaje y la poesía, Paz reconoce la distinción entre sentido y ritmo. Afirma primero que no hay lenguaje sin sentido, y luego hace hincapié en el hecho de que la creación del significado es un fenómeno esencialmente humano. A raíz de ello, llega a la conclusión de que el universo humano es el mundo del significado:

> Pero imaginemos lo imposible: una filosofía dueña de un lenguaje simbólico o matemático sin referencia a las palabras. El hombre y sus problemas—tema esencial de toda filosofía—no tendría cabida en ella. Pues el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasible. El hombre es inasible. El hombre es un ser de palabras. Y a la inversa: toda filosofía que se sirve de palabras está condenada a la servidumbre de la historia, porque las palabras nacen y mueren, como los hombres. Así, en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras.
>
> No hay colores ni sones en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia. ... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos [9].

[9] PAZ, págs. 30, 19-20.

De esto se puede inferir que para Octavio Paz no hay expresión verbal humana, inclusive la poesía, que carezca de significado. Mas esto no es decir que Paz abogue por el sentido en contra del sonido. Encuentra que los elementos rítmicos de la poesía son tan importantes como su contenido.

Para Paz, el ritmo no es simplemente un asunto de rimas y medidas. Es algo más. Es dirección. Es la característica esencial auditiva de la poesía. Como no hace mención de ellos, es razonable pensar que tales elementos auditivos, como la rima, la asonancia, la disonancia, la onomatopeya y la aliteración, se pueden considerar de segunda importancia:

> ... el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así, pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. La medida no es tiempo, sino manera de calcularlo [10].

No hay, pues, ritmo sin sentido, sin significado. La ocasión rítmica divide la experiencia en lo que ha sido, lo que es y lo que siga. Crea el tiempo. Este tiempo que el ritmo crea es tiempo original, tiempo sin medirse. Es el tiempo dividido por la ocurrencia de eventos. En la poesía, estos eventos son lingüísticos, y por eso, gozan de un particular significado. Son ideas ocurriendo en el tiempo y creando el tiempo, un ritmo de ideas.

> El ritmo es sentido y dice «algo». Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo [11].

Si, como nos sugiere Paz, el pensamiento y el ritmo son sentido, y si los dos existen en una relación indisoluble en la poesía, entonces es imposible discutir el sentido de un poema sin discutir su ritmo, y viceversa. Los poemas no son mensajes en cifra ni en un lenguaje desconocido. No tienen que ser traducidos o descifrados para que creen significado. Los poemas son su significado.

La crítica ayuda al lector. Lo prepara para la experiencia del poema. La crítica que se proponga un análisis «definitivo» de un poema no sólo estará predestinada al fracaso, sino que es también perniciosa. Y lo es porque intenta sustituir la maestría intelectual por la experiencia del poema. Mata la poesía del poema por disecarlo. Y esto no es disminuir el papel que hace la crítica. La crítica que lleve al lector hacia la experiencia del poema es esencial. Mas una crítica que le desgaje las alas a

---

[10] Paz, pág. 57.
[11] Paz, pág. 58.

la mariposa para saber cómo vuela sólo puede destruir la experiencia poética.

Si la poesía es la manifestación de una intrínseca, indisoluble relación entre pensamiento y ritmo, lo mismo se pudiera decir de la prosa. ¿Son lo mismo prosa y poesía? No. Porque, como lo subraya Paz, las palabras mismas manifiestan una naturaleza bipolar: una oscilación denotativa y connotativa. Las palabras usadas para denotar oscilan hacia el potencial pensado del pensamiento rítmico. Usadas para connotar, las palabras oscilan hacia el potencial rítmico de la dicha entidad. Al usarse las palabras para la exposición, sus cualidades denotativas dominan. Van hacia un solo y exclusivo significado para cada una. Por este rango de su oscilación, culminan en prosa. Cuando las palabras se usan como se usan en la poesía, la connotación domina. Quizá la clave de la relación entre la denotación y la connotación se base en los términos «inclusivo» y «exclusivo». Como signos que subrayen significados singulares, aunque tengan significado profundísimo, las palabras producen el organismo prosaico. Usadas como símbolos que signifiquen múltiples sentidos, aunque parezca trivial la materia, las palabras producen el organismo poético. La poesía condensa más los significados que la prosa. Además, la prosa clarifica su sentido por la creación de un contexto que tiende a excluir las alternativas connotativas. La poesía clarifica su sentido por la creación de un contexto que incluya alternativas connotativas. Y, a propósito del contexto poético, nos parece necesario discutir el contexto que la poesía crea, que, es decir, la imagen.

Octavio Paz define la imagen como «... toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema». Así, la imagen es el contexto, el marco, la espina dorsal y el esqueleto del palabras. «... Sólo la imagen podrá decirnos cómo el verso, que es frase poema. Es lo que unifica los rítmicos y conceptuales elementos de las rítmica, es también frase dueña de sentido» [12]. La imagen realiza esta función por la unificación de elementos aparentemente separados:

> Epica, dramática o lírica, condensada en una frase o desenvuelta en mil páginas, toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a la unidad la pluralidad de lo real [13].

En el poema *Melancolía en las familias,* Pablo Neruda nos ofrece un ejemplo del significado más y más inclusivo que la palabra adquiere usada en el contexto de la imagen. La palabra «elefante» denota la presencia física de cierto animal. Usada en un contexto científico, la palabra

[12] PAZ, pág. 98.
[13] *Ibid.*

«elefante» evoca la misma presencia física más la historia evolucionaria, la morfología y la ecología de la categoría «elefante». La misma palabra como parte de una imagen poética incluye todos los significados denotativos y científicos, y sigue descubriendo crecientes círculos de significado connotativo. En el contexto de una imagen, «elefante» se vuelve un elemento en el ritmo de pensamientos que pulsan por el todo, el poema de Neruda. Ya no es el elefante en la naturaleza o en el laboratorio; está en un contexto más totalmente humano, dándole significados personales al lector. No es simplemente lo «otro», la realidad objetiva. Ahora es nosotros. Y habiendo experimentado el elefante en el contexto del poema, sabemos algo que antes ignorábamos de los elefantes denotativos y científicos. Tienen más sentido.

Voy por las tardes, llego
lleno de lodo y muerte,
arrastrando la tierra y sus raíces,
y su vaga barriga en donde duermen
cadáveres con trigo,
metales, elefantes derrumbados [14]

La palabra por sí misma no puede producir un poema. La imagen produce el poema. Entre la palabra y la imagen pasa algo. Ese algo es la ocurrencia estética, el instante consagrado.

Cuando el pensamiento rítmico de las palabras es estructurado por la imagen en el choque del sentido, entonces ocurre el evento estético. Este evento pasa cada vez que se experimente el poema. Así, pues, no toma lugar solamente en el tiempo lineal. El evento estético no es un objeto en el espacio, sino un proceso, una acción, una experiencia localizada en el tiempo. Toma lugar en el tiempo-espacio mítico. Al tiempo-espacio mítico se le han dado muchos nombres. Es «Erase que se era...», la Troya de Homero, la Valencia del Cid, la Verona de Shakespeare, la Casa del Pájaro de Dorado Plumaje de Netzahualcóyotl, la Mancha de Don Quijote, el Macondo de García Mázquez, la Utopía de More y el Edén bíblico. Es arquetípico, original, primitivo y poético:

> Sin el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían *La Ilíada* ni *La Odisea;* pero sin esos poemas tampoco habría existido la realidad que fue Grecia...
>
> Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado, sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar. Lo que nos cuenta Homero no es un pasado fechable y, en rigor, ni siquiera es pasado: es una categoría temporal que flota, por decirlo así, sobre el tiempo, con avidez siempre de presente. Es algo que vuelve a acontecer

[14] Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, ed., *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968), pág. 396.

apenas unos labios pronuncian los viejos hexámetros... Los amores de Safo, y Safo misma, son irrepetibles y pertenecen a la historia; pero su poema está vivo, es un fragmento temporal que, gracias al ritmo, puede reencarnar indefinidamente. Y hago mal en llamarlo fragmento, pues es un mundo completo en sí mismo, tiempo único, arquetípico, que ya no es pasado ni futuro, sino presente [15].

Al encarnarse el tiempo-espacio mítico en el poema, el proceso, la manera en la cual ocurre, es un urgir de la experiencia. El proceso de hacer un poema selecciona ciertas experiencias, de todas, y las hace especiales. Las consagra. Puede seleccionar porque crea un tiempo-espacio especial en el cual pueden existir las experiencias elegidas. Estas experiencias entonces se vuelven instantes consagrados. Son poemas.

El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre. Esa revelación es el significado último de todo poema y casi nunca está dicha de manera explícita, sino que es el fundamento de todo decir poético. En las imágenes y ritmos se transparenta, más o menos acusadamente, una revelación que no se refiere ya a aquello que dicen las palabras, sino a algo anterior y en lo que se apoyan todas las palabras del poema: la condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante, conquistando siempre nuevos territorios que apenas tocados se vuelven ceniza, en un renacer y remorir y renacer continuos. Pero esta revelación que nos hacen los poetas encarna siempre en el poema y, más precisamente, en las palabras concretas y determinadas de este o aquel poema. De otro modo no habría posibilidad de comunión poética: para que las palabras nos hablen de esa «otra cosa» de que habla todo poema es necesario que también nos hablen de esto y aquello [16].

El poema, pues, nos ofrece la experiencia de lo «otro», que es nuestro significado humano, en la realidad concreta de «esto y aquello». No hay poesía separada de poemas, pero los poemas no son la poesía. La poesía es el proceso de hacer significado poético. El resultado de este proceso es un artefacto, el poema. El aprecio de este artefacto es una comunión, una experiencia de la poesía. Los poemas son la carne, la encarnación, el sacramento del significado poético. *En estos términos, la poesía se puede describir como el proceso de la creación del tiempo-espacio mítico por medio de la estructura imaginaria del ritmo-pensamiento del lenguaje.* Esta descripción de la poesía como proceso mueve la discusión estética desde el universo neoclásico de objeto y mecanismo,

[15] Paz, págs. 185-187.
[16] Paz, pág. 189.

por la transición revolucionaria romántica, hasta llegar al mundo contemporáneo del proceso y de la relatividad.

En esta discusión hemos llegado a los linderos entre el reinado de la poesía y el de lo sagrado. Al explorar esta zona, Octavio Paz emprende la discusión sobre lo que ha sido para el hombre occidental el nexo entre él y estos dos reinados, que es decir, el hombre primitivo:

> La boga de los estudios sobre los mitos y las instituciones mágicas y religiosas tiene las mismas raíces que otras aficiones contemporáneas, como el arte primitivo, la psicología del inconsciente o la tradición oculta. Estas preferencias no son casuales. Son el testimonio de una ausencia, las formas intelectuales de una nostalgia [17].

Mas si el llamado hombre primitivo es la sentimentalizada creación de una nostálgica bancarrota cultural, ¿qué diremos de los hombres que viven en sociedades que sean menos complejas material y económicamente?

> La idea de una «mentalidad primitiva»—en el sentido de algo antiguo, anterior y ya superado o en vías de superación—no es sino una de tantas manifestaciones de una concepción lineal de la historia. Desde este punto de vista, es una excrecencia de la noción de «progreso». Ambas proceden, por lo demás, de la concepción cuantitativa del tiempo. No es todo. ... Todos sabemos que no solamente los poetas, los locos, los salvajes y los niños aprehenden al mundo en un acto de participación irreductible al razonamiento lógico; cada vez que sueñan, se enamoran o asisten a sus ceremonias profesionales, cívicas o políticas, el resto de los hombres «participa», regresa, forma parte de esa vasta «society of life» que constituye para Cassirer el origen de las creencias mágicas. Y no excluyo a los profesores, a los psiquíatras y a los políticos. La «mentalidad primitiva» se encuentra en todas partes, ya recubierta por una capa racional, ya a plena luz. Sólo que no parece legítimo designar a todas estas actitudes con el adjetivo «primitivo», pues no constituyen formas antiguas, infantiles o regresivas de la psiquis, sino una posibilidad presente y común a todos los hombres [18].

Pues si la «mentalidad primitiva» no es lo que vincula lo sagrado a lo real, ¿qué será que sirve de esta función?

> Las instituciones sociales no son lo sagrado, pero tampoco lo son la «mentalidad primitiva» o la neurosis. Ambos métodos ostentan la misma insuficiencia. Los dos convierten lo sagrado en un objeto. ... También sería insuficiente una descripción de la experiencia de lo divino como algo exterior a nosotros. Esa experiencia nos incluye y su descripción será la de nosotros mismos [19].

---

[17] PAZ, págs. 117-118.
[18] *Ibid.*
[19] PAZ, pág. 121.

Puesto que, en estos términos, lo sagrado no puede existir fuera de nosotros, entonces sólo puede conocerse a través de la experiencia. Las experiencias de lo sagrado son, entonces, experiencias de nosotros dentro de la totalidad de la realidad. Son participación y comunión con esa totalidad. Para la religión, lo sobrenatural es la puerta que se abre a la experiencia de lo sagrado. Para el amante, es la amada. Para el proceso que se llama poesía, la imagen estructuradora del pensamiento rítmico es la puerta que se abre a lo sagrado. No importa cuál sea el camino, la puerta de lo sagrado siempre es lo «otro» que es nosotros mismos.

El momento del reconocimiento del ser propio en lo otro es el lugar donde ocurre la poesía. No es un punto en el espacio, sino en el tiempo. Es el eterno presente que existe fuera del tiempo lineal, entre generación y apocalipsis. Es el tiempo-espacio mítico, entre el no ser que precede el nacer, y el no ser que sigue al morir. Es el tiempo de la antigua condición del hombre. Es este instante el que consagra el poema. Es el tiempo cíclico de los antiguos mexicanos que Octavio Paz celebra en *Piedra de sol* como poesía y en *El arco y la lira* como prosa. La experiencia sagrada es la de nosotros mismos dentro de la totalidad de la realidad. Lo sagrado es la raíz del hombre, y el deseo por la experiencia sagrada es su cifra. Creamos el significado porque lo deseamos, y el significado humano, función exclusivamente humana, es la experiencia de lo sagrado. La poesía es un modo por el cual el hombre crea significado, consagra el instante y experimenta lo sagrado.

GUSTAVO V. SEGADE

Dept. of Spanish and Portuguese
San Diego State University
5402 College Avenue
SAN DIEGO, Ca. 92182 (USA)

PARA UNA POETICA DEL SILENCIO

La noción de que el hombre es una creación del lenguaje se remonta hasta los griegos: Aristóteles, según Hesíodo, definió al hombre como un ser de la palabra. Lacónicamente, el Evangelio dice que en los orígenes fue la Palabra. Para la Kábala, el mundo es el producto de combinaciones infinitas de las letras del alfabeto hebreo; el *Sefer Yetsirah* desarrolla esa idea no como una metáfora, sino como una cosmogonía oculta: «Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será» (II, 2). León Bloy dejó su eco de esta idea: «Somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y esa libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.» Heidegger, finalmente, se refiere al lenguaje como «la residencia del ser; el hombre se revela como el ser que habla» [1]. Hoy, la antropología estructural viene a decirnos algo semejante; según Lévi-Strauss, el antropoideo no se humanizó por el trabajo, como creía Engels, sino por el lenguaje.

El poeta es el «hacedor» *(poiesis)* y, como Dios, crea con el lenguaje su propio universo. Montaigne se extrañaba de que Homero, que había traído al mundo tantas deidades, no hubiera recibido él mismo rango de dios. «El poeta—para George Steiner—es hacedor de nuevos dioses y conservador de hombres: Aquiles y Agamenón viven todavía; la gran sombra de Ajax arde aún, porque el poeta ha hecho del discurso un dique contra el olvido, y la muerte desgasta sus dientes contra la palabra» [2]. Esta fe en el poderío y eminencia de la palabra encuentran sus primeras dudas ya en la Edad Media. Frente a la magnificencia de sus propias visiones, Dante se declara vencido *(il parlar nostro ch'a tal vista cede)* y compara su arte a los balbuceos inarticulados del lactante. Dante inaugura este proceso de destronamiento del lenguaje y su antigua soberanía se convierte en tiranía: «El hombre actúa como si fuera el modelador y amo del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el

[1] Citado por MAX PICARD, *The World of Silence*. London, Harvill Press, 1948, pág. 29.

[2] GEORGE STEINER, *Language and Silence; Essays of Language, Literature and the Inhuman*. New York, Atheneum, 1967, pág. 38.

verdadero amo del hombre»[3]. Steiner reconoce tres tradiciones que buscan remediar las cortedades del lenguaje: hay una tradición de la luz, otra de la música y una tercera del silencio. Una sucede a la otra. La luz dirá lo que las palabras no pueden decir: el Paraíso es una visión que escapa a las posibilidades del lenguaje y que sólo puede expresarse, como la imagen de la zarza ardiente, a través de un resplandor inefable. La tradición de la música es más antigua todavía: desde Píndaro y Ovidio hasta Rilke y Cocteau. Verlaine y los parnasistas proclamaron embelesados: «avant tout la musique». En una carta de abril de 1891, preguntaba Paul Valéry a Gide: «¿Qué página escrita puede alcanzar las alturas de unas pocas notas del motivo de Graal de Wagner?» Pero cuando la palabra no accede a ser ni una imagen luminosa ni un ritmo musical se refugia en su propio silencio. La elección del silencio por el poeta—observa Steiner—es una alternativa nueva: «Ocurre en dos de los principales maestros del espíritu moderno, en Hölderlin y Rimbaud, como una experiencia evidentemente singular, pero formidable en su implicación general. Aunque la importancia de la obra de estos dos poetas queda fuera de toda duda, más allá de los poemas, casi más fuerte que ellos, está su renuncia, el silencio elegido»:

> A los treinta años, Hölderlin ha hecho casi toda su obra; unos pocos años más tarde entró en una apacible locura que duró treinta y seis años y durante los cuales hubo unas pocas chispas de la poderosa lucidez primera. A los dieciocho, Rimbaud completó *Saison en enfer* y se embarcó en el otro infierno del comercio sudanés y el tráfico de armas en Etiopía. Escribió un torrente de cartas virulentas, pero no hay un solo verso o referencia alguna a la obra de genio que dejó atrás. En los dos casos, los motivos precisos y el origen del silencio permanecen oscuros, pero los mitos del lenguaje y la función poética que emergen de ese silencio son claros y constituyen un legado definitivo[4].

Steiner concluye que «esta revalorización del silencio—como una lógica soberana en Hölderlin, como un lenguaje que proclama a la acción más noble que la poesía en Rimbaud, como una epistemología en Wittgenstein, como una estética en Webern y Cage, como una poética en Beckett—es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno—»[5]. Ionesco ha dejado un vigoroso testimonio de esa impaciencia del poeta hacia la impotencia del lenguaje; en su *Diario* ha escrito: «Es como si, a través de mi dedicación a la literatura, yo hubiera usado todos los símbolos posibles sin penetrar realmente en sus sentidos. Han dejado de tener toda significación vital para mí. Las palabras matan

---

[3] MARTIN HEIDEGGER, *Poetry, Language, Thought*. New York, Harper & Row, 1971, pág. 215.
[4] GEORGE STEINER, *op. cit.*, pág. 47.
[5] *Ibid.*, pág. 48.

a las imágenes o las ocultan. Una civilización de palabras es una civilización enloquecida. Las palabras crean confusión. Las palabras no son la Palabra... El hecho es que las palabras no dicen nada, si tal expresión es posible... No hay palabras para las experiencias más profundas. Cuanto más trato de explicarme, menos me comprendo. Por supuesto, no todo es inexpresable en palabras, solamente la verdad viva lo es» [6]. Hans Karl Bühl, personaje de una de las comedias de Hofmannsthal, vuelve de la guerra profundamente escéptico del lenguaje: «Yo me comprendo—dice—mucho menos cuando hablo que cuando estoy silencioso» [7]. La depreciación de las palabras condujo inevitablemente a la negación de la poesía—«Nada de poesía después de Auschwitz», propuso Adorno—, primero, y a la exaltación del silencio después: «En mucha de la poesía moderna, el silencio representa las exigencias del ideal: hablar es decir menos» [8].

Esta crisis del lenguaje en poesía se inicia hacia fines del siglo XIX y alcanza su plenitud en nuestros días. La música que reemplazaría a las palabras estaba, para Mallarmé, en el silencio *(la musique du silence)*. Para Rilke, la tentación del silencio fue una constante amenaza (y realización) del acto poético. En la poesía francesa contemporánea los ejemplos abundan. Para René Char: «La beauté naî du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence.» «Le silence est semblable à la parole», escribe Pleynet, y Bonnefoy exalta las palabras por su capacidad de silencio: «Parole proche de moi / Que chercher sinon ton silence.» Dupin corona al silencio como el último monarca: «... Que ce soit le silence / lentement déployé qui règne.» En el ámbito inglés hay que recordar a E. E. Cummings («Arriba al silencio», «una canción hecha / de silencio como el silencio de / piedra del canto»), Charles Tomlinson *(Speech behind speech... language of light... language of silence)* y apenas el título de un libro de John Cage: *Silence* (1961). En la poesía española, el ejemplo más prominente es Jorge Guillén. En su poesía, el tema del silencio adquiere la dimensión de una constante, que alude, a veces, a su capacidad de armonía («La tarde se contempla desde el monte / fijada con aplomo en el silencio»); otras, a su poder creador («Se insinúa una música. La oigo / como un canto indistinto del silencio»); en algunos casos, al lenguaje del amor («Entre tu boca y mi boca / triunfe el silencio mayor»), y, finalmente, a un relieve metafísico («¿El silencio produce su aparición sonora? / ¿Se identifican ser y nada? ¿Todo es uno?») [9]. Pablo Neruda, en su poesía póstuma, vuelve a la

[6] *Ibid.*, pág. 52.
[7] *Ibid.*, pág. 51.
[8] *Ibid.*, pág. 48.
[9] Sigo los capítulos en que FLORENCE L. YUDIN divide su libro *The Vibrant Silence In Jorge Guillén's «Aire nuestro»*. Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Langs., Univ. of North Carolina, 1974.

poesía como oráculo del poeta y como camino de retorno a una unidad cósmica. La razón última de la Creación es ese gran silencio en el cual el poeta reencuentra su vieja casa perdida y allí se queda como en un refugio de paz. Es extraño, y revelador, que Neruda, poeta de la historia y del mundo físico, torne en sus últimos libros a una poesía de matiz místico [10].

En la obra de cada poeta, el tema del silencio emerge como la respuesta a lo peculiar de su visión poética, pero, además, como expresión de la crisis del lenguaje en nuestro tiempo. Para Steiner, «es mejor para el poeta mutilar su propia lengua que otorgar dignidad a lo inhumano a través de su don o su indiferencia; porque la palabra es la marca de su humanismo, porque es lo que hace del hombre un ser de esforzada inquietud, no debería tener ni vida natural ni un santuario de neutralidad en lugares y épocas de bestialidad. El silencio *es* una alternativa. Cuando las palabras de la ciudad están llenas de salvajismo y mentira, nada habla más alto que el poema no escrito» [11]. Pero aquí el silencio es negación y no realización de la palabra. Más que respuesta a la depreciación y agotamiento del lenguaje, es una reacción comprensible a su prostitución y tráfico brutales. Es una reacción nihilista, y tal nihilismo, para ser íntegramente consecuente, debería hacerse extensivo a todas las manifestaciones de la cultura: ¿Por qué no silencio en la música y en la arquitectura, en la pintura y en la jardinería? Si las palabras han sido abusadas y violadas, si han dejado de decir lo que alguna vez significaron, la respuesta no puede ser su negación, al igual que la respuesta a los abusos de las ciencias no puede ser la eliminación de las ciencias. No es un silencio de mordaza el que denodadamente busca la poesía moderna. Tampoco la mudez en que se refugiaron Hölderlin y Rimbaud. Es un silencio que trasciende la palabra, pero que emerge de la palabra misma. No es una negación de las palabras, sino la realización más honda de sus posibilidades expresivas. O mejor aún: es un silencio que niega las palabras, pero que está hecho con palabras —silencio que genera su palabra más poderosa del agotamiento de la palabra. Nadie, que yo sepa, ha formulado con mayor claridad que Octavio Paz esta búsqueda de la poesía moderna: «La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las

---

[10] Sobre este aspecto de la poesía de Neruda, véase nuestro artículo «Music as Silence in Neruda's Eight Posthumous Book of Poetry», en *Books Abroad*, vol. 50, núm. 1, Winter, 1976, páginas 40-45. O su versión española en *Simposio Neruda* (Isaac J. Levy y Juan Loveluck, eds.), University of South Carolina, 1975, págs. 64-73).

[11] G. Steiner, *op. cit.*, pág. 54.

palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente palabra en busca de la Palabra»[12]. La misma idea aparece en un poema temprano, «Fábula», de *Semillas para un himno* (1950-1954):

Edades de fuego y de aire
Mocedades de agua
Del verde al amarillo
Del amarillo al rojo
Del sueño a la vigilia
Del deseo al acto
Sólo había un paso que tú dabas sin esfuerzo
Los insectos eran joyas animadas
El calor reposaba al borde del estanque
La lluvia era un sauce de pelo suelto
En la palma de tu mano crecía un árbol
Aquel árbol cantaba reía y profetizaba
Sus vaticinios cubrían de alas el espacio
Había milagros sencillos llamados pájaros
Todo era de todos
Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado

(LBP, 121-122.)

Se trata, pues, de un silencio que tiene dos caras: una de este lado del lenguaje y otra anterior al lenguaje. Un silencio primero que se confunde con esa gran Palabra que sin decirlo lo decía todo, y un silencio segundo cuando las palabras que hablamos se callan. El poeta se mueve entre esas dos orillas. Ya en *El arco y la lira* aparece claramente delineada esta «empresa insensata» del poeta:

> El acto de escribir entraña, como primer movimiento, un desprenderse del mundo, algo así como arrojarse al vacío. Ya está solo el poeta. Todo lo que era hace un instante su mundo cotidiano y sus preocupaciones habituales, desaparece... El mundo se abre: es un abismo, un inmenso bostezo; el mundo—la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados—se cierra y se convierte en un mundo sin fisuras... El poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de

[12] OCTAVIO PAZ, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, pág. 7. Para las obras de Paz se emplean las siguientes abreviaturas: CA *(Corriente alterna)*, LBP *(Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura, 1968), S *(Salamandra*, México, Joaquín Mortiz, 1969), LE *(Ladera Este*, México, Joaquín Mortiz, 1969), AL *(El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura, 1967), PC *(Puertas al campo*, México, Unam, 1967), PO *(Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971), SG *(El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973), CLS *(Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1967), HL *(Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974), MG *(El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974), V *(Vuelta*, Barcelona, Seix Barral, 1976).

nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior: mesa, árbol, labios, astros, nada. Pero las palabras también se han evaporado, también se han fugado. Nos rodea el silencio anterior a la palabra. O la otra cara del silencio: el murmullo insensato e intraducible, *the sound and the fury,* el parloteo, el ruido que no dice nada, que sólo dice: nada. Al quedarse sin mundo, el poeta se ha quedado sin palabras... Las palabras no están en parte alguna, no son algo dado, que nos espera. Hay que crearlas, hay que inventarlas, como cada día nos creamos y creamos al mundo. (AL, 177.)

Hay aquí una primera significación del silencio a que Paz alude en su poesía. El poeta vuelve a esa orilla en donde el amarillo y el rojo, el sueño y la vigilia, el deseo y el acto, se tocaban hasta confundirse. Mundo primigenio y total. Vacío y silencio donde la poesía es ese mismo vacío y ese mismo silencio. Pero el poeta está obligado a regresar a la orilla del parloteo, y aunque se niegue a repetir «el ruido que no dice nada» sabe que depende de las palabras. Intentará inventar su propio lenguaje con el mismo lenguaje que rechaza, decir el silencio con palabras. Tal tarea implica primero una crítica acerba del lenguaje: «La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje, que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad» (CA, 5). Esta idea reaparece insistentemente a lo largo de sus ensayos. Si la poesía se propone inventar un nuevo lenguaje, no puede *no* ser crítica del lenguaje del cual parte. Tal conclusión explica la presencia constante del tema del lenguaje en la poesía moderna, en general, y en la poesía de Paz, en particular. La segunda tarea de la poesía es su esfuerzo de retorno al reino de la Palabra. Una palabra que cancela todas las palabras y que desde su silencio dice lo que el lenguaje no puede decir. Punto-límite en que el lenguaje cede, se resquebraja y cae, porque sólo era corteza y máscara, para dejar al descubierto un sentido nuevo y antiguo, deformado hasta la mutilación por los abusos de lo que alguna vez fue «lenguaje de la comunicación».

El poeta abraza ese lenguaje en un acto de aceptación y, a su vez, de rechazo o, en las palabras del propio Paz, «el poeta no tiene más remedio que servirse de las palabras—cada una con un significado semejante para todos—y con ellas crear un nuevo lenguaje. Sus palabras, sin dejar de ser ese lenguaje—esto es: comunicación—, son también otra cosa: poesía, *algo nunca oído, nunca dicho,* algo que es lenguaje y que lo niega y va más allá» (CA, 9). El lenguaje ha inventado el mundo tal como lo conocemos. En las escuetas frases del *Tractatus Logico-Philosophicus,* dice Wittgenstein: «La totalidad de proposiciones es el lenguaje. La proposición es un cuadro de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad, tal como pensamos que es... La proposición

construye un mundo con la ayuda de un andamiaje lógico; de hecho, se pueden ver en la proposición todos los rasgos lógicos que tiene la realidad»[13]. La poesía aspira a un nuevo conocimiento de la realidad, pero para llegar a esa realidad nueva tiene que subir por la escalera del lenguaje hasta alcanzar un punto desde el cual el poeta arroja esa escalera. La poesía parte así de un silencio para llegar a otro. El primer silencio es anterior al lenguaje; el segundo, posterior, porque aunque está hecho de palabras postula una palabra que niega las palabras. Es silencio *(silencio cifrado)* porque además de rechazar las palabras con las cuales se expresa, dice lo que le estaba vedado decir a las palabras. O, en las palabras del propio Paz: «La palabra se apoya en un silencio *anterior* al habla—un presentimiento de lenguaje—. El silencio *después* de la palabra reposa en un lenguaje—es un silencio cifrado—. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio—entre el querer decir y el callar, que funde querer y decir—» (CA, 75).

A Paz no se le escapa que «el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del lenguaje natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje» (AL, 34). Pero el hombre, al convertirse por el lenguaje en una metáfora de sí mismo, se desgajó para siempre del mundo natural y entró en ese mundo artificial—la conciencia, la cultura, la historia—en que vive como miembro de una comunidad. Así, por el lenguaje, el hombre se humaniza, y también por el lenguaje, el hombre se enajena y deshumaniza. Se enajena porque el mundo creado por la cultura le obliga a abandonar eso que originalmente fue. Volver a la inocencia animal quiere decir dejar de ser hombre; continuar en el seno de esa cultura quiere decir vivir desposeído de su fundamento originario. Paz concluye su reflexión en torno al destino del hombre, en *El arco y la lira,* con el siguiente comentario: «Es evidente que la fusión—o mejor: la reunión—de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originariamente» (AL, 37). La función de la poesía sería así aproximarse a ese momento de reconciliación; alcanzar, a través del lenguaje, una condición anterior al lenguaje; volver, con las palabras, al silencio anterior a las palabras. Tal es la conclusión que ofrece Paz: «Una vez reconquistada la unidad primordial entre el mundo y el hombre, ¿no saldrían sobrando las palabras? El fin de la enajenación sería también el del lenguaje. La utopía terminaría, como la mística, en el silencio» (AL, 36).

[13] LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus.* London, 1922 (4.01, 4.001, 4.023).

Wittgenstein cierra su *Tractatus* con proposiciones semejantes: «Sentimos que si *todos* los interrogantes científicos posibles fueran respondidos, los problemas de la vida quedarían todavía del todo sin tocar. Por supuesto, ya no habría interrogante, y ésta sería precisamente la respuesta. La solución del problema de la vida reside en la desaparición de este problema. Hay, ciertamente, lo inexpresable..., es lo místico... De lo que no se puede hablar, se debe permanecer en silencio»[14]. La locura de la poesía consiste precisamente en hacer hablar a ese silencio. Así lo comprende Paz: «El poema es algo que está más allá del lenguaje, pero eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje» (AL, 23). Y en otro lugar de *El arco y la lira:* «Lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra, tanto como su lucha por trascenderla» (AL, 185). Para el budismo Zen, el cuarto no es las paredes, ni el techo, ni el piso, sino el espacio invisible contenido en esa estructura visible; de manera semejante, para Paz «el espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco (que representan el silencio, y tal vez por eso mismo) dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad, pero se apoya en una carencia: no es música ni silencio y se alimenta de ambos» (AL, 281).

Si para Paz la poesía moderna es crítica—«A partir de *Une saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y del significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra» (AL, 257)—, se comprende que ese tema abarque un segmento tan considerable de su poesía y que, junto a esa crítica de la palabra, el silencio, como tema poético y como meditación discursiva, sea isobara que recorre toda la extensión de su obra. No es línea de una sola dirección; es una larga reflexión que crece con su poesía. Más aún: esa reflexión misma, en prosa o en verso, se produce para que de ella emerja el silencio o los sentidos que descansan bajo el silencio. Tal sería la tarea del poeta: «Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar» (CA, 74). En Paz este tema es imagen polivalente. Planteado en su forma más elemental, el silencio es el estadio anterior a la palabra, el punto de partida del poema, el espacio vacío que precede a la escritura: «La imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremos, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación» (AL, 111). Aquí la

---

[14] *Ibid.*, 6.52, 6.521, 6.522, 7.

comprensión del silencio no se diferencia de la definición más bien limitada de Max Picard: «Solamente cuando el lenguaje surge del silencio, el silencio sale de la precreación a la creación, de la prehistoria a la historia del hombre, a una estrecha relación con el hombre, convirtiéndose en parte del hombre y en una parte legítima del discurso humano. Pero la palabra es más que el silencio, porque la verdad se expresa primero concretamente por el habla, no por el silencio» [15]. El silencio, pues, como una dimensión negativa: la no significación, la antesala de la palabra, el margen del poema:

El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.

(LBP, 90.)

El acto poético es un combate contra el silencio, y el poeta intenta vencerlo con las palabras: «Por una vía que, a su manera, es negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. La palabra poética brota tras eras de sequía» (AL, 147-8):

Dios mudo, que al silecio del hombre que pregunta contestas sólo con silencio que ahoga. (LBP, 94.)

El hombre está habitado por silencio y vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar y poblar su vacío?

(LBP, 109.)

Y, sobre todo, en «Visitas», de *El girasol,* y en «El sitiado», de *¿Aguila o sol?:*

Del silencio brota un árbol de música.
Del árbol cuelgan todas las palabras hermosas,
que brillan, maduran, caen.

(LBP, 117.)

A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! (LBP, 203.)

[15] MAX PICARD, *op. cit.*, pág. 28.

Pero esta significación del silencio como preludio de la palabra, como vacío que el poeta debe llenar, alterna ya desde los comienzos de su obra con una noción opuesta: «El silencio mismo está poblado de signos», dice en las páginas iniciales de *El arco y la lira.* En la obra de Paz aparecen simultáneamente dos momentos muy diferentes de la poesía: una fe casi incondicional en la palabra («La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No podemos escapar del lenguaje» [AL, 30]) y una desconfianza casi absoluta en la palabra («La actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio» [CA, 74]). De alguna manera, la obra de Paz resume los dos momentos de la historia de la poesía europea: de la soberanía absoluta de la palabra a su impotencia y esterilidad. Paz encontrará una respuesta a este conflicto, sólo aparente, entre palabra y silencio en el pensamiento del Este:

> El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello» y aun el de «esto es aquello». Ya en el más antiguo Upanishad se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios: «Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella...» El taoísmo muestra las mismas tendencias... Chuangtsé explica así el carácter funcional y relativo de los opuestos: «No hay nada que no sea esto; no hay nada que no sea aquello. Esto vive en función de aquello. Tal es la doctrina de la interdependencia de esto y aquello. La vida es vida frente a la muerte. Y viceversa. La afirmación lo es frente a la negación. Y viceversa. Por tanto, si uno se apoya en esto, tendría que negar aquello. Mas esto posee su afirmación y su negación y también engendra su esto y su aquello. Por tanto, el verdadero sabio desecha el esto y el aquello y se refugia en Tao...» (AL, 102-3.)

En el mismo capítulo de *El arco y la lira,* Paz cita los primeros versos del *Tao Te King*—«El Tao que puede ser nombrado / no es el Tao absoluto; / los Nombres que pueden ser pronunciados / no son los Nombres absolutos»—y comenta: «La condenación de las palabras procede de la incapacidad del lenguaje para trascender el mundo de los opuestos relativos e interdependientes, del esto en función de aquello... Todo el conocimiento se reduciría entonces a saber que el conocimiento es imposible. Una y otra vez los textos de la tradición oriental se complacen en este género de ambigüedades. La doctrina se resuelve en silencio» (AL, 104-5). Y más adelante: «Lo mismo sucede con el budismo Zen, doctrina que se resuelve en paradojas y en silencio.» Sin embargo, ese culto al silencio del pensamiento oriental (el dios de *Svetasvatara Upanishad* gobierna las obras del silencio y revela su belleza

y perfección radiantes en la unidad del silencio) ha sido transmitido a través de imágenes y textos, a través de un lenguaje que hace de la negación del lenguaje su palabra más poderosa. Lenguaje que se acerca a la poesía y en cuya paradójica realidad Paz encuentra un camino para su poesía: «Chuangtsé afirma que el sabio 'predica la doctrina sin palabras'. La prédica sin palabras a que alude el filósofo chino no es la del ejemplo, sino la de un lenguaje que sea algo más que un lenguaje: palabra que diga lo indecible. Aunque Chuangtsé jamás pensó en la poesía como un lenguaje capaz de trascender el sentido de esto y aquello y decir lo indecible, no se puede separar su razonamiento de las imágenes, juegos de palabras y otras formas poéticas. Poesía y pensamiento se entretejen en Chuangtsé hasta formar una sola tela, una sola materia insólita. Lo mismo debe decirse de las otras doctrinas. Gracias a las imágenes poéticas, el pensamiento taoísta, hindú y budista resulta comprensible» (AL, 105-6). Paz alude a un lenguaje que trasciende el lenguaje desde el lenguaje para ser presencia, imagen inédita, silencio hablado. O, en sus palabras, «un lenguaje en que nombres y cosas se funden y son lo mismo: la poesía, reino en donde el nombrar es ser. La imagen dice lo indecible. Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir» (AL, 106).

Desde sus poemas más tempranos Paz busca ese lenguaje en que «nombrar es ser», lenguaje que se parapeta en el silencio y que desde su transparencia reencuentra el mundo:

Tengo que hablaros de ella:
de un metal escondido,
de una hierba sedienta,
del silencio compacto de un arbusto;
del ímpetu invisible
que hace crecer las cosas,
de lo que sólo vive
como sangre y aliento.
Del silencio del mundo,
del tumulto del mundo.

(LBP, 19.)

El encuentro de la Palabra es el encuentro del silencio—«un canto cantado en el silencio deslumbrado»—que desde su nada dice «la plenitud de lo vivo»:

Canta desde su sombra
—y más desde su nada—el alma.
Desnudo de su nombre canta el ser,

en el hechizo de existir suspenso,
de su propio cantar enamorado
... ...
Es el secreto mediodía.
El alma canta, cara al cielo,
y sueña en otro canto,
sólo vibrante luz,
plenitud silenciosa de lo vivo.

(LBP, 39.)

Para Paz silencio y plenitud se funden, y de esa fusión emerge la palabra como huella del silencio. La poesía reside no en las palabras con las cuales se constituye el poema, sino en ese espacio que forman las palabras, un «silencio que brota del fondo de otro silencio» (LBP, 42). En su ensayo sobre la tradición del hindú, Paz comenta algunos ejemplos de Yamazaki Sokán (1465-1553) y compara el poemita original («Luna de estío: / si le pones un mango, / ¡un abanico! ») con la glosa de Antonio Machado en *Nuevas canciones* («A una japonesa / le dijo Sokán: / con la luna blanca / te abanicarás, / con la luna blanca / a orillas del mar»), y agrega: «A pesar que una de sus virtudes era la reticencia, en este caso Machado no resistió a la muy hispánica e hispanoamericana tendencia a la explicación y la reiteración. En su paráfrasis ha desaparecido la sugestión, esa parte *no dicha* del poema y en la que está realmente la poesía» (SG, 118). Tal vez esta nota al pie de página, como un comentario marginal, sea la descripción más precisa del sentido de la poesía, como una búsqueda en los meandros y espacios del silencio. Los primeros poemas de *Libertad bajo palabra* exaltan ese silencio, que a veces se confunde con un hermetismo a través del cual la poesía moderna, y en particular la francesa, intenta asir lo inasible, una significación que escapa a los significantes del lenguaje [16]. En Paz, esa búsqueda es desde los comienzos de su obra poética un diálogo con el silencio, ruta que va «de un silencio a otro silencio»: «desembocamos al silencio / en donde los silencios enmudecen», dice al final del poema «Silencio», de *Condición de nube* (1944). En este momento de su poesía, el tema aparece todavía como la primera formulación de una verdadera poética del silencio, como un programa que su obra posterior realizará plenamente:

¿Cómo decir los nombres, las estrellas,
los albos pájaros de los pianos nocturnos
y el obelisco del silencio?

[16] Sobre este tema véase el número especial de *Books Abroad* dedicado al «Hermetismo en la poesía de hoy», vol. 46, núm. 1, Winter, 1972.

¿Cómo decir, camelia,
la menos flor entre las flores,
cómo decir tus blancas geometrías?

¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?

(LBP, 53.)

Las palabras no son para Paz una alternativa al silencio, sino conjuración contra las palabras mismas. Pero «no se trata de una destrucción del lenguje, sino de una operación tendente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos» (SG, 27-28). Esta idea aparece formulada con mayor claridad todavía en su ensayo sobre el arte tántrico: «El signo, cualquiera que sea, tiene la propiedad de llevarnos más allá, siempre más allá. Un perpetuo *hacia...*, que nunca es un aquí. Lo que dice la escritura está más allá de lo escrito, y aquello que presenta la pintura tántrica no está en ella. Donde termina el poema, comienza la poesía; la presencia no son los signos pintados que vemos, sino aquello que invocan los signos» (SG, 51). Ese *hacia...* y ese *más allá de lo escrito* es un espacio en cuyo ámbito el poema se resuelve en la estela que dejan las palabras: un silencio, sí, pero diferente del que precede a la escritura. El primero es un espacio vacío, amorfo, una nada; el segundo también es una nada, pero fecundada de sugerencias: espacio vacío recortado por la palabra que comunica desde su invisible volumen. El silencio que antecede al poema es un caos estéril; el silencio que dibuja el poema es una oquedad poblada de voces inaudibles, que en última instancia son las verdaderas voces de la poesía. «Piedra nativa» describe esta distancia entre los dos silencios:

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre

Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio sin mácula

(LBP, 128.)

Más explícitamente todavía, la sección IV de la prosa «Trabajos del poeta» confronta los dos silencios e intenta describir las «paletadas del uno cayendo sobre el otro» (LBP, 149). Gran parte de los poemas de *Libertad bajo palabra* que vienen a continuación son un esfuerzo

por oír ese silencio que el poema inscribe en las palabras. «El río», por ejemplo, es un texto que abre en el discurso largas «galerías», «un río de tinta», «un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo de aguas y piedras batallando, su historia». Esa historia es una «larga palabra que no acaba nunca»: «Es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible». El poema celebra su propio fracaso: «que las palabras depongan armas y sea el poema una sola palabra / entretejida, un resplandor implacable que avanza», pero ese fracaso es el mayor triunfo del poema porque esa «larga palabra que no acaba nunca» está tallada en el poema como filigrana, como letra de agua («voces de agua» dirá en un poema de *Vuelta*) que desde el silencio nombra lo innombrable:

y sea todo como la llama que se esculpe y se hiela en la roca de
entrañas transparentes,
duro fulgor resuelto ya en cristal y claridad pacífica.

Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes
y se interna en sí mismo.

(LBP, 232.)

En el último libro de *Libertad bajo palabra—La estación violenta—*, el primer poema,« Himno entre ruinas», pregunta: «dónde desenterrar la palabra»; el penúltimo poema de la colección, «El cántaro roto», intenta responder. Es una respuesta que se remonta «hacia atrás, hacia la fuente, siglos arriba / más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá de las aguas del bautismo» y que hacia el final urge: *hay que desenterrar la palabra perdida.* Pero entre esta afirmación y la pregunta transcurre el poema como inminencia de una palabra ausente, como palabra encarnada en ese silencio que para Paz se ha ido convirtiendo más y más en residencia de la poesía. Esa palabra perdida no está en el poema como presencia física porque es más que la suma de las palabras del poema —es lo que fue antes de las palabras—, pero sin nombrarla el poema la nombra, o por lo menos nombra uno de sus innumerables rostros.

En «Piedra de Sol» esa palabra son todas las palabras, «todos los nombres son un solo nombre», palabra que no concluye como el poema todo no termina o termina con un silencio que desde los últimos seis versos que repiten los seis primeros y desde los dos puntos finales sugieren una lectura circular del poema. Pero, además, ese silencio que deja inconcluso al poema es una invitación a la poesía inscrita en el poema. El poema continúa en el lector. No es un círculo que se cierra; es un espiral que se abre. En «Fábula» Paz entrevé una «palabra inmensa como un sol»; «Piedra de Sol» es esa palabra que habla desde el silencio

que deja frente al lector. Palabra-silencio que no se glosa ni se resume. No por su extensión (el poema), tampoco por la amplitud cósmica de su tema, sino porque la experiencia poética reside en ese encuentro entre el silencio que sigue a la lectura del poema y el silencio del lector. El uno penetra en el otro; el uno fecunda al otro y de esa fusión (diálogo semejante al amor) emerge un significado que no está en el lenguaje y ni siquiera en el texto del poema. Experiencia que se acerca a la iluminación porque el poema, cuando toca fondo, consigue lo imposible: aúna lenguaje y silencio, conciencia e inocencia, irrealidad y realidad: «La iluminación poética consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación» (PO, 130). A ese silencio alude Paz cuando hacia el final de «Piedra de sol» pregunta:

... y el silencio
que se cubre de signos, el silencio
que dice sin decir, ¿no dice nada?,
¿no son nada los gritos de los hombres?

(LBP, 251.)

A lo largo del poema ese silencio cuaja en imágenes—palabras que son miniaturas de la palabra, diminutos espejos en que el poema se repliega sobre su propia imagen—, pero la noción que transmiten escapa a nuestro conocimiento lógico. Se entiende. Si lo que «realmente conocemos no es la realidad, sino esa parte de la realidad que podemos reducir a lenguaje y conceptos» (PO, 95), el conocimiento poético crea su propio lenguaje en las imágenes y a través de ellas puede escapar de la tiranía de las palabras y trascenderlas:

escritura del mar sobre el basalto,
escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga.

(LBP, 241.)

Imágenes de la mujer, sí, pero también imágenes del mundo, de la misma manera que los versos que siguen—«todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante»—son un llamado a «nuestra unidad perdida» y también imágenes que escandalosamente atentan contra el buen tino de nuestra conciencia, que desfondan las precisiones y equilibrios del concepto para dejarnos frente a un tiempo sin tiempo y a un territorio no pisado. Lo que propone la poesía no es diferente de lo que propone el budismo: «El fin de las relaciones, la abolición de las dialécticas—un silencio que no es la disolución, sino la *resolución* del lenguaje» (CA, 73).

Ya se sabe que para Paz religión y poesía están separadas por un delgadísimo tabique. Sobre este tema ha escrito extensamente en *El arco y la lira* y, más recientemente, en *Los hijos del limo:* «El ateísmo de Shelley es una pasión religiosa... Para la Edad Media la poesía era una sirvienta de la religión; para la edad romántica la poesía es su rival, y más, es la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas». Y viceversa: «Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas, sino como textos poéticos... Las religiones de todas las naciones se derivan de diferentes recepciones del genio poético» (H. L., 78, 84). Sin embargo, hay una diferencia entre mística y poesía, aunque esa diferencia sea el punto de apoyo común a ambas: al final del texto religioso espera Dios como la revelación que salmo o veda desatan; al final del texto poético espera un silencio como «la inminencia de una revelación que no se produce» [17]. El texto religioso descansa sobre la certeza de una fe; el texto poético hace de la incertidumbre su fe; religión es entrega, poesía, desgarramiento: «La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una *expresión* de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él» (PO, 99).

Después de *Libertad bajo palabra,* una buena parte de la poesía de Octavio Paz es una exploración por ese tiempo sin tiempo y por ese territorio sin espacio en que se define la realidad del silencio. Si la poesía es crítica (del lenguaje, de la poesía) que se expresa en esa «desgarrada tentativa para llegar a lo absoluto», lo anormal sería que un considerable segmento de la poesía de Paz *no* fuera una larga reflexión sobre ese silencio en que la poesía cristaliza en sus momentos más altos. En *Salamandra* ese esfuerzo por definir lo indefinible y tocar el silencio se prolonga en nuevas estaciones de un mismo viaje—escalas que nos acercan al buscado destino, ascensos por «el pensamiento que se oxida / y la escritura gangrenada» hacia «el silencio del sol» desde el cual fulgura la Palabra:

Los nombres no son nombres
No dicen lo que dicen
Yo he de decir lo que no dicen
Yo he de decir lo que dice.

(S, 13.)

En el poema dedicado a Cernuda, Paz retorna a la noción de la lectura del poema como ejercicio creador (o re-creador) en que textos y lector intercambian sus silencios en un acto fecundante de cuya alquimia nace la verdadera poesía:

[17] Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones.* Buenos Aires, Emecé, 1964, pág. 12.

Con la letra clara el poeta escribe
Sus verdades oscuras
Sus palabras
No son un monumento público
Ni la Guía del camino recto
Nacieron del silencio
Se abren sobre tallos de silencio
Las contemplamos en silencio
Verdad y error
Una sola verdad
Realidad y deseo
Una sola sustancia
Resuelta en manantial de transparencias

(S, 28.)

Los dos poemas siguientes—«La palabra escrita» y «La palabra dicha»—son nuevas meditaciones en torno al problema de la palabra. Los dos últimos versos del segundo poema presentan una síntesis apretadísima de dos nociones centrales en el pensamiento poético de Paz: la visión de la poesía como un retorno del lenguaje de la ciencia al lenguaje de la inocencia («olvidar lo que sabemos») y la concepción del silencio como el más firme territorio de la palabra («pensamiento de humo»):

Inocencia y no ciencia:
Para hablar aprender a callar.

(S, 32.)

Se entiende que a la exhortación de Vasconcelos, en «El tiempo mismo» («Dedíquese a la filosofía») y al consejo de Ortega y Gasset («Aprenda el alemán / Y póngase a pensar»), Paz responda: «Un día sabré menos y abriré los ojos» y, sobre todo «Yo no escribo para matar el tiempo / Ni para revivirlo / Escribo para que me viva» (S, 43).

En otro poema, «Noche en claro», el poema es «puerta» y «puente» («Todo es puerta / Todo es puente») y en la otra orilla corre un río: «el río de los siglos, el río de los signos, el río de los astros» y entre esa constelación de signos corre la «escritura-silencio que habla». La mujer es imagen del mundo o, mejor dicho, es el mundo, que, a su vez, es ese canto en que la poesía se resuelve en silencio:

Pero tu sexo es innombrable
La otra cara del ser
La otra cara del tiempo
El revés de la vida
Aquí cesa todo discurso
Aquí la belleza es ilegible
Aquí la presencia se vuelve terrible

Replegada en sí misma la Presencia es vacío
Lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
Aquí la estrella es negra
La luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
Los cuatro puntos cardinales se tocan
Es el lugar solitario el lugar de la cita

(S, 64.)

El tema dominante de *Salamandra* es la mujer y el misterio del amor. Pero la mujer es el mundo natural reconquistado y el amor, el camino de retorno a ese mundo sepultado por la mecánica de la vida y el parloteo: «Los hombres modernos, incapaces de inocencia, nacidos en una sociedad que nos hace naturalmente artificiales y que nos ha despojado de nuestra sustancia humana para convertirnos en mercancías, buscamos en vano al hombre perdido, al hombre inocente. Todas las tentativas valiosas de nuestra cultura, desde fines del siglo XVIII, se dirigen a recobrarlo, a soñarlo» (PO, 104-5). Paz ha contado que en su adolescencia la lectura «casual» de *L'amour fou,* de Breton, y *The Marriage of Heaven and Hell,* de Blake, le abrieron las puertas de la poesía moderna como «un arte de amar» que después «la vida y el Oriente le han corroborado»: la mujer amada como la ruta que conduce a ese tiempo de inocencia y a esa sustancia humana; «la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza». «La pareja es tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo... La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano. Es lenguaje concreto, revelación encarnada» (CA, 58-59). La poesía emerge, así, como un diálogo entre ese lenguaje concreto de la mujer amada y el lenguaje de signos del poema:

Te hablaré un lenguaje de piedra
(Respondes con un monosílabo verde)
Te hablaré un lenguaje de nieve
(Respondes con un abanico de abejas)
Te hablaré un lenguaje de agua
(Respondes con una canoa de relámpagos)
Te hablaré un lenguaje de sangre
(Respondes con una torre de pájaros)

(S, 78.)

El lenguaje del poeta—piedra, nieve, agua, sangre—despierta una multitud de sugerencias, pero el atributo común a las cuatro imágenes es su condición de silencio. Hay una clara oposición entre la sobriedad

de esas materias (en su color neto y en su movimiento contenido) y la exuberancia de las imágenes del lenguaje de la mujer (colores intensos y jaspeados, movimientos rápidos y vivaces). En el lenguaje del poeta hay materias elementales; en el lenguaje de la mujer hay criaturas (pájaros, abejas) y fenómenos (relámpagos, verdor) elementales. El lenguaje primero vive en su silencio; el segundo está habitado por un canto. Los dos, sin embargo, evocan e invocan un mundo natural del cual está ausente la conciencia humana, salvo en el texto mismo que inscribe el poema. El poema cuyo tema es un trenzado de dos lenguajes en cuyo diálogo habla el amor, es también «articulación de la dualidad conciencia-inocencia», en cuya síntesis Paz ve la misión final de la poesía [18]. El poema que comenzó como un diálogo entre el hombre y la mujer re-unidos en el amor concluye como un diálogo entre ese mundo primordial de la naturaleza (la inocencia) y ese mundo artificial de la conciencia (el lenguaje) re-unidos en el texto del poema. Palabra que calla, silencio que habla. El amor que *es* en el silencio asciende al texto del poema. El texto realiza el silencio. Esa magia se llama poesía.

Pero es en *Ladera este* donde la percepción de este tema alcanza su momento más pleno y los interrogantes planteados a lo largo de su obra se resuelven en tres de los poemas más lúcidos y concentrados de la colección: «Carta a León Felipe», «Lectura de John Cage» y «Blanco». «Carta a León Felipe» es, además de un diálogo vivo con el poeta español, una reformulación de algunas de las preocupaciones y búsquedas de la poesía. Paz opone dos manchas verdes—«dos loros en pleno vuelo»—al lenguaje: una forma de confrontar metonímicamente el mundo natural con los artificios de la cultura, la inocencia que el poeta busca y el lenguaje como su único instrumento de retorno a que lo obliga su condición de criatura de la palabra. De este desafío, el lenguaje sale inevitablemente derrotado porque entre las palabras y las cosas hay un abismo que ha tronchado al hombre de su medio. El lenguaje, incapacitado para comunicarse con el mundo de las cosas, crea un universo de signos y se glosa infinitamente:

No nos queda dijo Bataille
Sino escribir comentarios
Insensatos
Sobre la ausencia de sentido del escribir
Comentarios que se borran

(LE, 91.)

[18] Véase en especial el ensayo «Poesía de soledad y poesía de comunión» de *Las peras del olmo*, págs. 95-106.

Las cosas («dos loros en pleno vuelo») desafían al movimiento, saltan; las palabras, en cambio, «se volatilizan / Su movimiento / Es un regreso a la inmovilidad». La poesía es «una empresa insensata» porque se propone construir con el lenguaje, que ha abierto una brecha entre el hombre y el mundo natural, un puente de retorno a ese mundo; es una locura porque el poeta le pide a la inmovilidad (el lenguaje) ser movimiento. La poesía moderna se convierte en una religión al asumir los milagros negados a la religión por la omnipotencia (o prepotencia) de las ciencias. Su devoción a la palabra exige una fe en la palabra (poética) mayor tal vez que la que el panteón de cualquier religión exigía de sus creyentes. Si el lenguaje representa la verdadera caída que separó al hombre de su mundo primordial, es comprensible que la actividad poética se inicie como una crítica del lenguaje—«La escritura poética / Es borrar lo escrito»—y proceda a rescatar al hombre atrapado en su propia hechicería:

La escritura poética
Es borrar lo escrito
Escribir
Sobre lo escrito
Lo no escrito
... ...
La escritura poética es
Aprender a leer
El hueco de la escritura
En la escritura
No huellas de lo que fuimos
Caminos
Hacia lo que somos

(LE, 91.)

Si la escritura poética es «escribir sobre lo escrito lo no escrito» y «aprender a leer el hueco de la escritura en la escritura», el poema es inexorablemente «lo no escrito», «un hueco», es decir, todo lo que el lenguaje no es ni puede ser, pero que la poesía le obligará a ser. Sin mencionar la palabra silencio, Paz la nombra de la manera más convincente: callándola. Pero ya sabemos que para Paz el silencio no es ausencia de la palabra: «Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: es un Lo Mismo que ningún lenguaje designa, excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio también es lenguaje para nosotros» (CLS, 125). ¿Cómo decir ese silencio? Si el poema es, en última instancia, «lo no escrito», «un hueco en la escritura», y es a su vez escritura, lenguaje, lo que en realidad Paz dice es que el poema no tiene que ser o esto o aquello, sino «esto y aque-

llo», escritura y silencio, escritura que dice el silencio y silencio que se manifiesta en la escritura. No sin razón los poetas comenzaron a hablar de la poesía como una alquimia verbal.

Finalmente: ¿qué revela ese silencio? Una sabiduría olvidada que otorga al lenguaje su poder perdido. Antes de ser una preocupación de la poesía moderna, el sentido del silencio fue un interrogante enclavado en el corazón del pensamiento budista; Paz lo resume en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo:*

> La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar a su silencio. Ahora bien, la interpretación de lo que *no dijo* el Buda es el eje de la gran controversia que divide a las escuelas desde el principio. La tradición cuenta que el Iluminado no respondió a diez preguntas...
>
> Para algunos esas preguntas no se podían contestar; para otros, Gautama no supo cómo responder; y para otros, prefirió no contestar. K. N. Jayatilleke traduce las interpretaciones de las escuelas a términos modernos. Si el Buda no conocía las respuestas, fue un escéptico o un agnóstico ingenuo; si prefirió callar porque responderlas podría desviar a los oyentes de la verdadera vía, fue un reformador pragmático; si calló porque no había respuesta posible, fue un racionalista agnóstico (las preguntas están más allá de los límites de la razón) o un positivista lógico (las preguntas carecen de sentido y, por tanto, de respuesta). El joven profesor singalés se inclina por la última solución... Pero esta interpretación, no muy alejada de la posición de Lévi-Strauss, olvida otra posibilidad: el silencio en sí mismo es una respuesta. (CLS, 125-6.)

Lo que no se dice es lo que se dice: tal es la respuesta que «Lectura de John Cage» sugiere. Aunque la larga reflexión sobre el silencio en ese poema alude a la música, lo allí anotado es igualmente aplicable a la poesía. El silencio que constituye una respuesta, el silencio que dice, no es un páramo del lenguaje; el lenguaje inventa al silencio de la misma manera que «la música / inventa al silencio» y «la arquitectura / inventa al espacio», y así como «música no es silencio», pero «silencio es música», tampoco el lenguaje es silencio y, en cambio, el silencio es el lenguaje más poderoso del lenguaje. *El silencio es una idea y no es una idea:* no es una idea porque desde nuestro pensamiento lógico el silencio es una negación de las ideas, pero es una idea porque el silencio transmite *algo,* aunque ese *algo* carezca de referente conceptual: idea que las ideas no pueden expresar y que solamente puede ser, decirse, desde el silencio. *El silencio es el espacio de la música* y ese espacio es el ámbito donde la música se realiza y donde el silencio puede generar su idea. El lenguaje de la poesía crea también un espacio: residencia y palabra del silencio. Este espacio no debe confundirse con la nueva con-

figuración del poema que desde «Un coup de dés» adopta una gran parte de la poesía moderna, aunque esa nueva disposición del espacio entre verso y verso lejos de ser meramente decorativa o visual tenga una función definida como vehículo expresivo. Se trata más que del espacio físico del poema de un espacio mental que el poema abre en el lector: hueco de la escritura que corporeíza en el lector en el acto de la lectura como un silencio generador de los únicos sentidos negados al lenguaje:

No hay silencio
Salvo en la mente.

(LE, 81.)

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo y *Blanco* aparecieron el mismo año; ensayo y poema fueron escritos en 1966 en Dehli, India. Las últimas páginas del primero (125-128) pueden leerse como un breve ensayo sobre el silencio; *Blanco,* o por lo menos su columna del centro, «es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo 'en blanco' a lo blanco-blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul» (LE, 145). Este poema representa la culminación de esa búsqueda. Culminación y conclusión, puesto que el libro siguiente, *Vuelta* (1976), apenas si lo toca. Está presente como contexto, pero con *Blanco* se cierra esa larga reflexión iniciada desde los primeros poemas de Paz. Lo que *Blanco* sugiere es un sentido ya anticipado en parte en su discusión sobre Lévi-Strauss y que con otra formulación estaba ya en las páginas de *El arco y la lira:*

> El silencio es en sí mismo una respuesta. Esa fue la interpretación de la tendencia Madhyamika y de Nagarjuna y sus discípulos a lo que el Buda *no dijo.* Hay dos silencios: uno, antes de la palabra, es un querer decir; otro, después de la palabra, es un saber que no puede decirse lo único que valdría la pena decir. El Buda dijo todo lo que se puede decir con las palabras: los errores y los aciertos de la razón, la verdad y la mentira de los sentidos, la fulguración y el vacío del instante, la libertad y la esclavitud del nihilismo. Palabra henchida de razones que se anulan y de sensaciones que se entredevoran. *Pero su silencio dice algo distinto.* (CLS, 127.)

El lenguaje es, como decía Wittgenstein, «un cuadro del mundo», pero del mundo inventado por el hombre: mundo artificial creado por la cultura que tiene su eje en el lenguaje. Si «la razón es el lenguaje», como decía Johann Georg Hamann, es a través del lenguaje que el hombre conoce al mundo, pero «el conocimiento—ha observado Ernest Cassirer—no puede reproducir jamás la verdadera naturaleza de las cosas tal como ellas son, sino que está obligado a representar su esencia

en 'conceptos'». «Pero, ¿qué son los conceptos—agrega Cassirer—sino formulaciones y creaciones del pensamiento que en lugar de darnos las verdaderas formas de los objetos nos muestran en su lugar las formas del pensamiento mismo? Consecuentemente, todos los esquemas que la ciencia desarrolla para clasificar, organizar y resumir los fenómenos del mundo real no son otra cosa que esquemas arbitrarios, vanidosas fabricaciones de la mente que expresan no la naturaleza de las cosas, sino la naturaleza de la mente. El conocimiento, pues, ha sido reducido a una suerte de ficción: una ficción recomendable, pero que no debe medirse en estrictos términos de la verdad si no queremos que se disipe en la nada» [19]. Más sucintamente, Jung ha advertido que «el hombre occidental está en peligro de perder hasta su sombra al identificarse a sí mismo con su personalidad ficticia y al identificar al mundo con el cuadro abstracto pintado por el racionalismo científico: el hombre se ha convertido en esclavo de su propia ficción y un mundo puramente conceptual reemplaza gradualmente a la realidad» [20]. ¿Cómo volver a la realidad si de ella nos separa una muralla de signos que es el fundamento de nuestra cultura? ¿Cómo salir de esa ficción que nos constituye y con cuya sustancia el hombre ha construido su realidad? Hablando de las ciencias contemporáneas, un científico norteamericano decía no hace mucho, tal vez con demasiada razón: «Hemos creado un tipo de mundo que no podemos hacer volver atrás». Wittgenstein postula en sus *Investigaciones científicas* una tesis opuesta a la presentada en su *Tractatus:* «Nuestra inteligencia ha sido hechizada por el lenguaje y la filosofía es una batalla contra ese hechizo». Y agregaba: «Los resultados de la filosofía son el haber dejado al descubierto uno que otro trozo de total sinsentido y los chichones que el entendimiento se hizo al golpearse la cabeza contra los límites del lenguaje» [21]. La filosofía ha sido siempre una especie de radiografía del lenguaje y por eso sus límites y alcances son los límites y alcances del lenguaje; la investigación filosófica marcha sobre los rieles del lenguaje, si los abandona se descarrila. Se entiende que Heidegger haya buscado en Hölderlin y en la poesía en general las respuestas que no le daban sus sistemas; su respuesta, una de sus respuestas, es un verso de Hölderlin: «... Poéticamente el hombre reside...» [22]. Donde acaba la filosofía, empieza la poesía. Si el lenguaje ha hechizado a nuestra inteligencia, la poesía intentará hechizar al lenguaje. Aquí hechizar quiere decir obligarle a callarse para que de ese silencio—momentáneo, tallado en la materia del lenguaje como su espa-

[19] ERNEST CASSIRER, *Language and Myth*. New York, Dover, 1953, págs. 7-8.
[20] C. G. JUNG, *The Undiscovered Self*. Boston, Little, Brown and Co., 1964, pág. 82.
[21] LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*. New York, Macmillan, 1968, 109, 119.
[22] Es también el título de uno de sus ensayos, «... Poetically Man Dwells...», en *Poetry, Language, Thought*, págs. 213-229.

cio—emerja su mensaje más profundo: un puente de retorno hacia la verdadera realidad. El Oriente estaba enamorado del silencio: «Cuando la mente está en silencio—dice un texto de *Maitri Upanishad*—, más allá de la debilidad y la no concentración, entonces puede entrar en un mundo que está mucho más allá de la mente: el más elevado Fin». En ese silencio, el caos del mundo se resolvía en armonía. El dios del brahmanismo «gobierna el mecanismo del silencio; El mismo es un silencio eterno y no puede ser visto por el ojo, y las palabras no pueden revelarlo», pero Brahman se revela en el silencio: «El puede ser visto indivisible en el silencio de la contemplación» [23]. En buena medida, el interés de Paz en el pensamiento del Oriente reside en ese culto al silencio como resolución de la realidad fenomenal (Samsara) y, además, como resolución del lenguaje. Hacia el final de su ensayo sobre Lévi-Strauss dice:

> El lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir. El lenguaje es dialéctica, operación, comunicación. Si el silencio del Buda fuese la expresión de este relativismo no sería silencio, sino palabra. No es así: con su silencio cesan el movimiento, la operación, la dialéctica, la palabra. Al mismo tiempo, no es la negación de la dialéctica ni del movimiento: el silencio del Buda es la *resolución* del lenguaje. Salimos del silencio y volvemos al silencio: a la palabra que ha dejado de ser palabra. (CLS, 127.)

Por eso «Nirvana es Samsara», pero «Samsara no es Nirvana»; por eso «silencio es música», pero «música no es silencio»: «El silencio es una idea / La idea fija de la música» (LE, 81). Hay silencio antes de la música—silencio vacío—, pero el verdadero silencio ocurre después de la música, en la música o como una resolución de la música. Tal es el silencio que el lenguaje poético busca: un silencio que la poesía realiza desde el hechizo de su palabra:

el comienzo
el cimiento
la simiente
latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita *inaudible*
impar
grávida *nula*
sin edad

---

[23] *The Upanishads*. Mundaka Upanishad, Part 3, chapter 1, 8.

la enterrada con los ojos abiertos
inocente   *promiscua*
la palabra
sin nombre   *sin habla*

(LE, 147.)

La palabra (el silencio) es «el lenguaje deshabitado», «sin nombre» y «sin habla». El poema es una escalera de palabras que desde el silencio alcanzado tira la escalera y se queda en ese espacio en blanco que no es la ausencia de color, sino la resolución de todos los colores. Como la luz, blanca e incolora, que no es carencia sino integración de todos los colores del espectro, el silencio segundo de la poesía no es ausencia, sino presencia de las palabras, pero ahora integradas en el poema hasta desaparecer en un silencio-espacio como «resolución del lenguaje». El poema es un prisma al revés que recompone las miríadas de fragmentos en que se ha dividido el lenguaje en esa palabra única *(sol inmenso)* que como la luz desaparece en la transparencia de su silencio blanco.

Tal operación implica un sacrificio del lenguaje en cuya ceremonia —el poema—las palabras expían hasta purificarse y desaparecer:

El lenguaje
Es una expiación,
Propiciación
Al que no habla,
Emparedado
Cada día
Asesinado,
El muerto innumerable.
Hablar
Mientras los otros trabajan
Es pulir huesos,
Aguzar
Silencios
Hasta la transparencia,
Hasta la ondulación,
El cabrilleo,
Hasta el agua.

(LE, 152-3.)

Los cuatro estados que atraviesa la columna-centro del poema—amarillo, rojo, verde y azul—apuntan a una claridad—agua—en que cada color singular desaparece para ser transparencia—«La transparencia es todo lo que queda»—, al igual que la «mujer tendida *hecha a la imagen del mundo*» es el mundo o, mejor, el mundo es la dispersión de la mujer, un haz de imágenes derramadas que en la mujer son imagen única,

mundo primordial: «tu cuerpo son los cuerpos del instante», «presente que no acaba». Pero la mujer es también parte de este mundo fragmentado, está en él como el silencio en la palabra, como «puente», como «lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano» (CA, 59), es lenguaje y silencio, silencio que se hace lenguaje: «tú te repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*» (LE, 162). En su ensayo sobre Breton, Paz dice: «La mujer es lenguaje concreto, revelación encarnada: 'la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles'» (CA, 59). Definición de la mujer que es a su vez definición de la poesía. Mujer y poesía son para Paz versiones diferentes de un mismo silencio preñado de sentido: como la mujer, también la poesía «es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano».

Desde la ficción del lenguaje el poeta busca recobrar la realidad del mundo y por el amor, alcanzar su inocencia perdida: «entrar en mí / al entrar en tu cuerpo» (LE, 154). ¿Es una casualidad que los dos grandes temas de la poesía de Paz sean el amor y la palabra? Pero su erótica *es* una poética. La mujer está repartida en su cuerpo y solamente con el amor desaparece para ser «tiempo antes del tiempo»; entonces, su cuerpo—«lenguaje repartido»—se disuelve en la plenitud del silencio, deja de ser dispersión para ser unidad. También como el acto poético, el amor comienza en un silencio para alcanzar otro, se inicia en una orilla para arribar a la otra. El cuerpo de la mujer (y el del hombre) es ese lenguaje en el cual se apoya el poema para alcanzar el amor (la poesía). Amor y poesía desgarran la ficción del mundo—cuerpo disgregado en sus funciones, cuadro pintado con palabras—para tocar otra vez tierra firme. Partiendo de la irrealidad del lenguaje, la poesía hace pie en la realidad: «La irrealidad de lo mirado / Da realidad a la mirada». ¿Y cuál es la materia de esa realidad reconquistada por la poesía? ¿No es acaso el poema lenguaje, irrevocablemente lenguaje? La respuesta de *Blanco:*

El árbol de los nombres
Real irreal
Son palabras
Aire son nada
El habla
Irreal
Da realidad al silencio
Callar
Es un tejido de lenguaje
Silencio

(LE, 166-7.)

Lo que dice el lenguaje de la poesía es lo que no dice: un silencio que como el hipo del amor es nada y todo, tiempo en que la irrealidad del mundo desaparece por un instante («presente perpetuo») para dejarnos frente a una realidad primigenia, unidad entrevista como un refusilo, silencio. El budismo comprendió ese silencio con una lucidez que solamente en raros momentos alcanza el pensamiento occidental: «Lo que dice el silencio del Buda no es negación ni afirmación. Dice otra cosa, alude a un más allá que está aquí. Dice *Sunyata:* todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio. No un nihilismo, sino un relativismo que se destruye y va más allá de sí mismo. El movimiento no se resuelve en inmovilidad: es inmovilidad; la inmovilidad, movimiento. La negación del mundo implica una vuelta al mundo, el ascetismo es un regreso a los sentidos, Samsara es Nirvana, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el instante no es la refutación, sino la encarnación de la eternidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo... Reducir el mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos... Vibración, ondas, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío.* El silencio del Buda no es un conocimiento, sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento» (CLS, 127-8). Hacia ese «silencio cifrado» se levanta la obra de Paz: camino que se abre donde «los caminos se borran»; hacia ese silencio—donde acaba el silencio—apunta *Blanco,* con cadencia sibilina, como texto que dice desde su espacio blanco cargado de sentidos, desde el reverso de los signos: no silencio del lenguaje, sino lenguaje del silencio:

El árbol de los nombres
Real irreal
Son palabras
Aire son nada
El habla
Irreal
Da realidad al silencio
Callar
Es un tejido de lenguaje
Silencio

(LE, 166-7.)

La obra de Paz, como la higuera de su poema, es de «innumerables brazos». Imposible (y descabellado) intentar trazar una sola línea que la defina, pero no creo errar si digo que es contrapunto entre lenguaje y silencio es el tronco del cual crece y se ramifica lo más firme y aéreo de su poesía. Hay que repasar las páginas de *El mono gramático* para

comprobar hasta qué punto Paz agoniza, como un iluminado, con ese diálogo. La situación del poeta es la de Sísifo: «No hay fin, todo ha sido un perpetuo recomenzar. Esto que digo es un continuo decir aquello que voy a decir y que nunca acabo de decir. Al escribir, camino hacia el sentido; al leer lo que escribo, lo borro, disuelvo el camino. Cada tentativa termina en lo mismo: disolución del texto en la lectura, expulsión del sentido por la escritura. La búsqueda del sentido culmina en la aparición de una realidad que está más allá del sentido y que lo disgrega, lo destruye» (MG, 114-5). Pero la situación del poeta es también la de un iluminado. Si el texto se disuelve en la lectura y si la escritura expulsa el sentido del poema es porque la poesía es lucha constante entre el lenguaje y un sentido entrevisto más allá del lenguaje. En ese combate inaudito, el poeta busca hacerle decir al lenguaje lo que el lenguaje no puede decir. Pero el poema, más que testimonio de la escritura lo es de ese combate y lo que ese testimonio dice no está en el lenguaje, sino en el espacio formado por la escritura: «El camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible. La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje—esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética—es literalmente insoportable y enloquecedora. Al mismo tiempo, sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje. La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio» (MG, 113-4).

Ese silencio *es* la palabra más genuina de la poesía porque desde ella habla aquello que el lenguaje no puede hacer hablar. El lenguaje es la «consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia. Si cesase el exilio, cesaría el lenguaje» (MG, 114). Mientras exista el exilio del lenguaje, mientras el hombre continúe desterrado por la irrealidad de las palabras, mientras el mundo siga siendo una invención del espíritu, el silencio a que invita la poesía continuará siendo una vía de acceso a la transparencia del mundo y esa transparencia «es todo lo que queda».

JAIME ALAZRAKI

HARVARD UNIVERSITY
Dpt. of Romance Languages
201 Boylston Hall
CAMBRIDGE, Massa. 02138. U.S.A.

HISTORIA DE UNA DESMESURA

«... en mi música instrumental, tengo siempre ante mis ojos la totalidad.»

LUDWIG VAN BEETHOVEN

I

«La historia de la poesía moderna es la de una desmesura», afirma Octavio Paz en la primera línea de *Los signos en rotación.* Parafraseándolo puede sostenerse que su propia historia poética es también la de una desmesura. No provocada por un torrente verbal como la de Pablo Neruda, ni por un exceso bibliográfico como la de Lope de Vega, ni originada en una actitud de rompimiento y quiebra como la Stéphane Mallarmé. No. La desmesura de Paz se basa en la ambición totalizadora que trasunta su obra y en la constancia de su pretensión por edificar una estructura abierta, en donde la complicidad del lector resulte imprescindible y cuyo objetivo es un monumento verbal en el que coexistan la metafísica trascendente con la fugacidad del instante, y la idea pura con el mero placer por la melodía de los signos que conforman el poema. Un entramado en movimiento capaz de atravesar el tiempo sin alteraciones esenciales, pero que posee, sin embargo, una aptitud de perpetua metamorfosis, de verdadero caleidoscopio de significados, de manera que no ya cada época, sino cada hombre pueda observar una nueva figura, o mejor, invente su propio dibujo, su propia combinación cromática y hasta sonora.

«Los poemas que amamos—ha escrito—son mecanismos de significaciones sucesivas, una arquitectura que sin cesar se deshace y rehace, un organismo en perpetua rotación.» Esta definición no es el fruto de una frase brillante: proviene del convencimiento de que sólo cierto tipo de poesía habrá de sobrevivir, de perdurar. La preocupación de Paz por desarmar los mecanismos de la creación poética tampoco puede asimilarse a la actitud del mago que condesciende a descu-

brir los secretos de un truco de prestidigitación, porque para cualquier ilusionista más o menos habilidoso permitirse desnudar una mínima porción de su magia forma parte de su estrategia de sorpresa, en tanto sabe que de todas maneras dejará estupefactos a los neófitos con un malabarismo aún más perfecto que el que ha descubierto un momento antes. Paz—por el contrario—actúa como un enamorado y como un maestro. Un enamorado que pasea orgulloso del brazo de la persona amada y un maestro que enciende a los que habrán de seguirlo las bengalas útiles para iluminar el camino, las boyas en aguas peligrosas.

En cada uno de sus ensayos, él mismo está confrontando las teorías con la realidad y la erudición que desperdiga en sus páginas es plataforma y arsenal técnico que le permite apuntalar sus tesis, nunca pura acumulación libresca que sería inútil en la medida en que lo prioritario, en su caso, es la transmisión de las experiencias de su propia labor creadora.

Paz es consciente de que en sus aproximaciones al mecanismo poético sólo podrá—en el mejor de los casos—armar algunos nuevos fragmentos del rompecabezas (siempre inconcluso) de la conducta humana, en la parcela aún más reducida de la comunicación. Pero lo que le quita a sus ensayos el carácter de mera erudición es el hecho de que en cada una de sus indagaciones subyazca una actitud de agradecido amor a la poesía que se traduce en generosidad hacia el lector al señalarle nuevas posibilidades de abordaje de un texto o de una obra.

Su actividad de ensayista—en tanto que creador—, pese a reconocer raíces similares a las de un crítico ortodoxo, difiere de ella en la medida en que éste escribe *sobre* el hecho poético y el creador lo hace *desde* él. El crítico desarrolla una tarea metodizadora, orientadora, didáctica[1]; quien además es creador lleva a cabo en cambio una labor gnoseológica profunda, en donde la intuición—aunque suene herético—puede llegar a alcanzar un papel más relevante que una biblioteca de tratados de preceptiva. Tal vez por ello algunos de los más lúcidos ensayistas críticos: Ezra Pound, T. S. Eliot, Jean Paul Sartre, Mario Vargas Llosa y el propio Paz, sean fundamentalmente creadores, inventores.

La tarea cuando se trata de un crítico/creador consiste en escribir y mirarse escribir, reunir palabras, dejarlas que se incendien y luego sentarse al resplandor de los rescoldos para desarmar el mecanismo como el niño que hurga en el interior de los muñecos o el técnico aséptico y preciso que conoce los circuitos y es capaz de volver a armarlos o construirlos desde cero o restaurar los deterioros del mal uso o del

[1] Define el propio Paz en *Corriente alterna:* «La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras, sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una».

tiempo. Significa ser poeta y se otros poetas, amar las obras ajenas como si fueran propias, saber tomar el sitio de los demás para observar sus obras desde dentro, redescubrir en textos que no le pertenecen elementos propios, llegar a comprender que la búsqueda es única aunque los caminos, y por ende los logros, sean siempre diversos. Sólo de esa manera es posible penetrar la poesía en todos sus niveles y arribar a los yacimientos más profundos e ignorados del lenguaje.

Desde los ya lejanos inicios de su labor literaria, Paz anunciaba una relación que habría de transformarse en continua lucha, enfrentamiento y a la vez conexión erótica y veneración casi religiosa por las palabras:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

«Por la palabra—agrega—podemos acceder al reino perdido y recobrar antiguos poderes. Estos poderes no son nuestros. El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje.» Varios años antes, en 1923, Jorge Luis Borges había insertado en su libro inicial, *Fervor de Buenos Aires,* una dedicatoria regida por una idea similar: «Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo previamente. Nuestras nadas—subrayaba—poco difieren: es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor».

Y sigue Paz: «Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser 'otro'. Y porque puede ser otro es ente de palabras. Ellas son uno de los medios que posee de hacerse otro. Sólo que esta posibilidad poética sólo se realiza si efectivamente salimos de nosotros mismos y nos entregamos y perdemos en lo 'otro'». Las palabras no nacen espontáneamente en el cerebro del poeta como en un invernadero: están en el aire, se

desarrollan gracias a millares de seres que las hablan, las pulen con trabajo, las van adecuando a la realidad del habla y las transforman a pesar de los límites a que pretenden sujetarlas academias, gramáticas y diccionarios. El poeta no hace más que tomarlas, reunirlas, combinarlas en libertad para que se produzca la chispa que dé origen al poema.

Pero para ello deberá entablar una lucha insensata y constante; armará sus trampas, sabiendo que casi siempre las encontrará vacías, o verá con tristeza que han caído sólo especies inútiles. Sabrá desde el comienzo que a ese combate concurrirá en inferioridad de condiciones, que las palabras habrán de escapar, de esfumarse en el aire. Sentirá que dispara a ciegas dejándose guiar tan sólo por los ruidos. «Mientras escribe, mientras somete a prueba sus ideas y sus palabras, el poeta no sabe exactamente qué es lo que va a ocurrir. Su actitud frente al poema es empírica. No pretende consumar una verdad revelada, como el creyente; ni fundirse en una realidad trascendente, como el místico; ni demostrar una teoría, como el ideólogo. El poeta no postula ni afirma nada de antemano, sabe que no son las ideas, sino los resultados, las obras y no las intenciones, lo que cuenta.»

Porque las palabras al transformarse en poemas se convierten en organismos vivos, que habrán de desarrollarse independientemente de los elementos que les dieron origen y hasta de su propio—supuesto— creador. «La significación—corrobora Paz—no es aquello que quiere decir el poeta, sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos.» Porque «la poesía, sin cesar de ser un lenguaje, es un más allá del lenguaje».

Así los poemas, ya cortado el cordón umbilical, adquieren para quienes saben adentrarse en ellos (para quienes saben oírlos/leerlos) un carácter de revelación, de acercamiento, si no a lo sagrado, al menos al misterio, y asumen un valor similar al de las estrellas para los marinos, al descubrimiento de un lejano resplandor en el fondo de una galería en tinieblas para los espeleólogos, a las señales de un radar en los vuelos a ciegas. Un báculo para el conocimiento cuyo único componente es la palabra desnuda. «Palabra tornasol, lenguaje de reverberaciones», precisa Paz. Palabra que *es* y *hace* al hombre, en tanto «la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento». Y al mismo tiempo no se debe olvidar que «la poesía transforma radicalmente el lenguaje y en dirección contraria a la de la prosa. En un caso, la movilidad de los signos corresponde a la tendencia a fijar un solo significado; en el otro, a la pluralidad de significados corres-

ponde la fijeza de los signos». Y agrega: «El lenguaje es un sistema de signos móviles y que, hasta cierto punto, pueden ser intercanjeables: una palabra puede ser sustituida por otra y cada frase puede ser dicha (traducida) por otra... (pero) Apenas nos internamos en los dominios de la poesía las palabras pierden su movilidad y su intercanjeabilidad. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles: cambiarlas sería destruir el poema».

Sin embargo, este respeto, este amor por las palabras no encierra en Paz temor sagrado, porque por supuesto—y demasiadas veces—las palabras se rebelan:

Si el mundo es real
La palabra es irreal
Si es real la palabra
El mundo
Es la grieta el resplandor el remolino
No
Las desapariciones y las apariciones
Sí
El árbol de los nombres
Real irreal
Son palabras
Aire son nada
El habla
Irreal
Da realidad al silencio.

De ahí que para domesticarlas haya que forzarlas, violarlas, obligarlas a transformarse de acuerdo a la luz que irradian sus vecinas en el poema, apremiarlas a desgajarse, a desnudarse en nuevos significados. «No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no significación y la no menos aterradora de la significación indecible.»

Paz no cree—claro—en el poder omnímodo del lenguaje: «la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio», dice; sabe que «las palabras nacen y mueren como los hombres», que se erosionan con el mal uso, que se degradan y que hasta pueden llegar a tomar el significado inverso de aquel para el cual fueron creadas. Inclusive muchas veces llegan a adquirir un sentido peyorativo, antítesis de su contenido primitivo. Sin embargo—sabias—, las palabras se defienden revistiéndose de significados distintos según el sujeto que

las emplea o según la credibilidad y responsabilidad de quien las pronuncia. Y—curiosamente—cuando (misterios de la alquimia verbal) ciertas palabras se encuentran en el cuerpo del poema, adquieren una vida independiente e indeleble, una longevidad que las hace persistir más allá de la degradación de los vocablos y hasta de la intención con que fueron enlazadas. Porque cambiarán los significados profundos del poema con la recreación que practique cada lector al sumar sus propias vivencias, imágenes, experiencias o fantasías, pero el texto atravesará siglos indemne. Porque la poesía es—entre otras muchas cosas—conocimiento, salvación, poder, abandono, invitación al viaje, regreso a la tierra natal, plegaria al vacío, diálogo con la ausencia, oración, letanía, epifanía, presencia, exorcismo, conjuro, magia, sublimación, compensación, condensación del inconsciente, palabra de los elegidos, palabra del solitario. Y también puente hacia sí mismo, antorcha descubridora de maravillas, mapa en el desierto y espacio exterior fuera de la cápsula de los astronautas.

> «Un lenguaje que corte el resuello, rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables, un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotuelnosotrosvosotrosellos. Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonre las familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe.»

La poesía—insiste Paz—«nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio. Es la percepción necesariamente momentánea (no resistiríamos más) del mundo sin medida que un día abandonamos y al que volvemos al morir... es número, proporción, medida: lenguaje—sólo que es lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje».

Si bien la obra de Paz en su conjunto evidencia no sólo su concepto de la poesía, sino también su afán totalizador, es en algunos de sus trabajos, aquellos que escribió al concluir una etapa de su trayectoria (*Piedra de sol*, 1957; *Blanco*, 1966; *El mono gramático*, 1972, y *Pasado en claro*, 1974), donde esos objetivos han sido mejor y más integralmente plasmados. Por razones de espacio he elegido tan sólo uno de esos poemas, que es además—sin duda—uno de los mayores escritos no ya en los límites de América, sino en toda la historia de la literatura.

II

De entre las múltiples posibilidades de lectura que ofrece la *opera summa* de Octavio Paz, *Piedra de sol,* de esos varios pisos de interpretación que descubre el poema a medida que se reiteran las lecturas o se amplían los puntos de visión, la perspectiva erótica, dada la preocupación manifestada por su autor también en su obra ensayística, resulta una tentación irresistible.

Aunque la lectura de los primeros versos semeja una travesía por la naturaleza, un recorrido por el tiempo mítico (en un espacio que es a la vez sueño y recuerdo) y facilita una descripción casi bucólica del paisaje, por poco que el lector se interne en el poema y acompañe a Paz a *caminar entre espesuras,* lo erótico comienza a dejar caer sus velos y sus contornos se hacen más y más nítidos.

A partir de entonces el texto descubre un camino distinto y las palabras se transforman en reflejos verbales de la noción *cuerpo* (no una mera representación metafórica del recorrido de las manos en la piel en las caricias eróticas, sino una de las variantes posibles de ese mismo camino edificado por medio del lenguaje, porque la poesía, además de símbolo, es también realidad cambiante, cuya capacidad de mutación permanente se detiene y descansa sólo cuando no existe la lectura). Así las imágenes

galería de sonidos
bosques de pilares
arcos de luz
corredores
senderos en la montaña
corredores sin fin
puertas abiertas

consideradas en relación directa con verbos que, utilizados dentro de un contexto erótico, poseen significación sexual, como:

voy - fluyo - voy - nazco - penetro

pueden ser una traslación verbal (¿inconsciente?) de la cópula.

Y si desde esta perspectiva se piensa en el río de la primera estrofa ¿por qué no ir más allá y suponer por un momento que se trata de los movimientos del falo dentro de la vulva durante el coito?

... que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre

En otros pasajes del poema no es necesario recurrir a interpretaciones freudianas, puesto que la alusión erótica es directa:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,
vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda
... ...
voy por tu vientre como por tus sueños
... ...
abres mi pecho con tus dedos de agua
cierras mis ojos con tu boca de agua
... ...
voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque.

Y así como poesía y cuerpo se asimilan en tanto una no existe sin el otro y ambas son reflejos mutuos del acto creador, así resultan recuperadas en los endecasílabos de *Piedra de sol,* espejo caleidoscópico de una realidad esencial y metafísica. Poesía y cuerpo, cuerpo y poesía, son metáforas de un lenguaje único en donde el hombre al encontrar a la otra parte, al encontrarse, engendra nuevas significaciones que anulan la oposición hombre-mujer en una conjunción siempre cambiante que al justificar a la especie la proyecta. Cada cuerpo, cada textura, cada epidermis, produce en contacto con otro cuerpo vibraciones inéditas y al mismo tiempo reiteradas que, igual que las palabras en mutuo contacto, se transforman, reencuentran imágenes olvidadas e inventan las increadas. Poesía y cuerpo engendran significados y los modifican, juegan, conciben de la nada, como si cada vez fuera la primera y la única. El poema y el amor son usinas de la imaginación y destruyen las falsas oposiciones, haciendo posible lo imposible. Son esencialmente transgresores, construyen contra los valores establecidos, no soportan enmarcarse en límites fijos y sólo la ruptura y superación de los cánones les permite proyectarse más allá: inventar amor y poesía.

Ambos elementos, poesía y cuerpo, rescatan instantes que simultáneamente se apagan desalojados por otros nuevos, alcanzando diferentes significaciones cuando las partes constituyentes de la unidad se encuen-

tran aisladas o cuando se hallan en contacto, ya que al unir sus fragmentos, tanto en uno como en otro caso, engendran imágenes, significados, hechos, que desaparecen si ellos se separan. Así como en matices, ángulos de visión, colorido, percepciones táctiles o distorsiones provocadas por el tiempo, los recuerdos de los amantes son en cada memoria diferentes, las partes del poema también pierden vigor al ser diseccionadas.

«El cuerpo—confirma Paz en *El mono gramático*—es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo se reparte (como un texto) en porciones que son sensaciones instantáneas: sensación que es percepción de un muslo, de un lóbulo, un pezón, una uña, un pedazo caliente de la ingle, la nuca como comienzo de un crepúsculo. El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago que se precipita hacia la fijeza blanca. Fijeza que se anula en otro negro relámpago blanco; el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo. La reconciliación con el cuerpo culmina en la anulación del cuerpo (el sentido). Todo cuerpo es un lenguaje que en el momento de su plenitud se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una descarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres.»

Y la mujer pensada en el poema, el cuerpo concreto, evocado, vislumbrado, visto, en el instante de la recuperación por la escritura, aunque en el poeta tiene una imagen precisa y delineada, una corporización y un nombre (que se metamorfosea al llegar al lector), pasa a ser en *Piedra de sol* o femenino, el otro cuerpo, el *Tú* de la relación erótica, contrapartida imprescindible, quiebra y disolución de la soledad. Como una manera de afirmarse en el tiempo y de atravesarlo a lo largo de la historia, Paz la convierte en arquetipo mítico. Y para subrayar este más allá del instante, esta superación del tiempo, elige nombres prototípicos para que una mujer sea *todas* las mujeres. Y en la medida en que según la definición académica el arquetipo «es el modelo soberano y eterno que sirve de ejemplar», Paz escoge nombres cargados de prestigio literario y poético: Melusina, Laura, Isabel, Perséfona, María.

La leyenda del hada Melusina narra que la muchacha, por haber encerrado a su padre en una montaña en castigo por una infidelidad que éste había cometido con su madre, fue condenada por ésta (quien no soportaba la soledad en que estaba sumida) a convertirse en serpiente del ombligo para abajo todos los sábados. Su vida, sin embargo, sería relativamente normal y hasta podría casarse, siempre que su marido

prometiese que nunca pretendería verla durante la metamorfosis. Raymondin de Poitiers aceptó la condición y así vivieron mucho tiempo; incluso Melusina tuvo dos hijos. Pero instigado por su hermano, que insinuó que la esposa aprovechaba el retiro para engañarlo, Raymondin la observó a través de la pared. Sin verlo, Melusina supo en ese mismo instante que había roto la promesa, y dando un grito desgarrador, horrorizada, huyó del castillo para regresar a través de los siglos, cada vez que había de producirse una desgracia en la familia de Lusignan, sus supuestos descendientes, tan sólo para anunciar el suceso, pero sin poder evitarlo.

Perséfona (Proserpina), hija de Deméter (Ceres), raptada por Hades y llevada al Infierno, reina seis meses en las tinieblas y el resto del tiempo es la doncella de la primavera y diosa del renacer de la naturaleza.

Laura de Noves es la casta musa de los desesperanzados sonetos amorosos de Petrarca, idealización del amor imposible. Como también era imposible la pasión que sintió Garcilaso por Isabel de Freyre, la dama portuguesa inspiradora de sus mejores versos, que, además de estar casada, murió al poco tiempo aniquilando todas las esperanzas del poeta. María—en cambio—no es sólo la Virgen del catolicismo, sino la encarnación de lo sagrado femenino, tal como ha puntualizado José Emilio Pacheco:

«Astarté, igualada por los sirios con el planeta Venus (la estrella que preside la eterna conversión de la noche en día y de día en noche); Istar, diosa asirio-babilónica de la vida y lucero del crespúculo; Afrodita, diosa del amor sexual, la belleza y la fertilidad, son en el laberinto de las creencias formas de la Gran Diosa Madre, la Magna Mater, que de algún modo es a un tiempo la Tierra, la naturaleza y la materia. El culto orgiástico de Isis, importado de Egipto, se vuelve con los siglos religión ascética que glorifica la continencia (Venus bajo su advocación de Venticordia protege la castidad femenina; la Hera griega da a luz de por sí). En las mitologías mexicanas el indescifrable Quetzacóalt se transfigura en el planeta Venus cuando se arroja a la hoguera por haber arruinado su castidad. En el inconsciente colectivo los cambios de sexo de las figuras míticas podrían rastrearse como un oscuro recuerdo del hermafrodita primordial. Del mismo modo la Muerte—que para un mexicano, doble heredero de la tradición náhuatl y la española, es inconcebible bajo otra figura que no sea la de mujer—aparece como un hombre en la cultura sajona, en los grabados de Durero y en el arcano trece del tarot. En un libro apasionante que completa el de Rougemont *(El amor y Occidente),* Eithne Wilkins ha relatado cómo

con la cristianización de los paganos la Virgen tomó atributos de Venus, Palas Atenea y la Diosa Madre mediterránea anterior a la mitología greco-latina. En la pintura prerrenacentista el jardín de rosas (el rosario) es el santuario tanto de la Virgen María como de Venus. Religiosos y trovadores, caballeros y monjas usan un mismo lenguaje erótico. El amor sexual adopta un tono místico, la devoción se tiñe de erotismo.

En el catolicismo las invocaciones que forman la letanía y a las que se responde con un estribillo son una súplica para que la Virgen actúe como mediadora de los hombres ante Dios»[2].

Simultáneamente María es—como se sabe—el nombre femenino más difundido en los países de habla hispana, con lo cual esa María puede ser cualquier mujer. Tal vez porque Paz no pretende dar una sola imagen, sino varias y nombrar a todas las mujeres en una sola mujer (¿o a una sola mujer en todas las mujeres?):

tienes todos los rostros y ninguno
... ...
todos los nombres son un solo nombre,
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante.

Porque también en el amor ocurre lo que definió en otro poema: «*el presente es perpetuo*».

Pero la vida se retira sin volver el rostro y también dejando la huella de amores desgraciados: cicatrices, frustraciones que agitan la memoria, sueños que alguna vez se compartieron, proyectos olvidados, días enteros de caricias, cuerpos que se abren, se penetran, se entregan, se abrazan y se abrasan en noches enlazadas. Sin embargo, de pronto (o lentamente) algo rompe el hechizo y los amantes comienzan a mirarse como extraños y los cuerpos antes unidos se separan. El amor se convierte en imposible y pasa a ocupar su sitio en el recuerdo:

ardo sin consumirme, busco el agua,
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas,
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a pozo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida.

Los amantes ahora se miran sin reconocerse, con recelo, descubren pequeñas miserias, mezquindades:

[2] José Emilio Pacheco: «Descripción de *Piedra de Sol*», en *Revista Iberoamericana*, núm. 71, Pittsburgh, enero-marzo de 1971.

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:
yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:
no hay nadie, no eres nadie,
un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
de una niña ahogada hace mil años.

Pero el tiempo que es circular y cíclico (como el amor), termina y recomienza con nuevos rostros, en diferentes cuerpos, en desconocidas geografías de la piel, en un timbre de voz, en unos ojos, en un ritmo diverso para el coito. Mezclados de una vez en la memoria regresan como fantasmas los recuerdos, sin orden, sin un lugar preciso en el espacio. Una muchacha que caminando por Reforma decía: «*no pesa el aire, aquí siempre es octubre*», junto con aquella otra (¿la misma?) que en el Hotel Vernet, mirando el alba, decía: «*ya es muy tarde*», al peinarse.

Y entre todas una, marcada por la guerra, con quien el amor era también disparar contra la muerte, elegir por la vida y que tal vez sea el núcleo femenino del poema, la más profunda unión de los amantes porque los cuerpos se fundían rodeados de destrucción y horror:

Madrid, 1937,
en la Plaza del Angel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes esculpidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,

tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en solo un cuerpo y alma,
oh ser total...
... ...
todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
... ...
amar es combatir si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
... ...

La cita ha sido extensa porque difícilmente pueda decirse más con la precisa lucidez que Paz lleva al poema, porque en sus versos está el comienzo y la síntesis de su idea del amor y la esencia de su poesía. Una poesía que en la primera aproximación parece cerebral y fría, pero guarda una secreta e íntima calidez para quienes se atreven a acercarse una y otra vez sin preconceptos. Una poesía totalizadora que como las novelas-río abarca la vida en su conjunto, sus secretos, sus dolores y heridas, sus resplandores, sus dibujos perfectos, su esperanza y su muerte, porque la muerte es también parte de la vida.

Esta breve aproximación podría terminar, como el mismo poema, con las mismas palabras del comienzo: «*De entre las múltiples posibilidades de lectura que ofrece la* opera summa *de Octavio Paz,* Piedra de sol, *de esos varios pisos de interpretación que descubre el poema a medida que se reiteran las lecturas o se amplían los puntos de visión, la perspectiva ...., dada la preocupación manifestada por su autor también en su obra ensayística, resulta una tentación irresistible*». En

el espacio en blanco podrían agregarse cada uno de los temas que abarca la infinita riqueza de *Piedra de sol,* con lo cual se llegaría a un ensayo cíclico, tal vez interminable, como es interminable el caudal de su poesía. Los años probarán que ese poema puede abordarse desde cualquier perspectiva, aún las hoy desconocidas, porque—como en los libros sagrados—en sus páginas se encierra toda la vida y Paz ha hablado para siempre. He ahí su desmesura.

HORACIO SALAS

MADRID-9
Antonio Arias, 9, 7.º A

BIBLIOGRAFIA

El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
Libertad bajo palabra, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
Traducción, literatura y literalidad, Tusquets, Barcelona, 1971.
Vuelta, Seix Barral, Barcelona, 1976.
Pasado en claro, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
El mono gramático, Seix Barral, Barcelona, 1975.
Conjunciones y disyunciones, Joaquín Mortiz, México, 1969.
Ladera Este, Joaquín Mortiz, México, 1969.
Corriente alterna, Siglo Veintiuno, Madrid, 1977.
Los signos en rotación y otros ensayos, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
Los signos en rotación, Sur, Buenos Aires, 1965.

OCTAVIO PAZ O LA VOLUNTAD (DISTRACCION) CREADORA

Tal vez el trabajo crítico no consista más que en las sucesivas reseñas mentales, orales o escritas (de las cuales, quizá, la menos importante sea la primera, que se hace en oportunidad de la aparición de una obra) que siguen o acompañan las lecturas de una obra. La alternada frecuentación de *El arco y la lira* * ofrece a cada ocasión posibilidades siempre nuevas de teorización sobre aspectos fundamentales del oficio (creación) literario. Poética programática y, al propio tiempo, crítica poética, los ensayos allí contenidos reiteran y metonimizan de un modo rico y claro la creación poética de Paz. Los textos de Paz son, en muchas instancias intratextos e informan tanto sobre sí mismos como sobre el referente. Tal vez un corolario que se impone a partir de alguna reciente lectura es que cuanto dice a propósito de *Los cantos de Maldoror* o de *El jardín de senderos que se bifurcan,* en el sentido de que en estos textos la prosa se niega a sí misma, puede ser aplicable a *El arco y la lira,* cuya condición ensayística roza permanentemente la poesía. Mi preocupación fundamental aquí—algo obsesiva—son las reflexiones de Paz sobre el lenguaje, presentes de un modo encubierto o claro, no sólo en el capítulo que les da nombre, sino en todos los demás.

En los últimos tiempos tanto la teoría como la crítica literarias han venido asistiendo a una nueva mitificación terminológica que lejos de abarcar la extensión e intensidad de algunos fenómenos ha caído en precisar algunas de sus facetas o circunstancias, conduciéndolas a sentidos supuestamente definitivos. No poco se ha mitificado la metodología y, de instrumento para acceder a la multiplicación de un texto, la misma se ha convertido en modelo definitivo que se impone deductivamente a un objeto forzado o una realidad diferente. En cuanto atañe a cierta sacralización terminológica, no pocas veces para desmitificar y volver a sus cauces históricos a algunos términos susceptibles de múltiples y contradictorios significados—como puede ser el caso del vocablo creación—se los ha anulado, en lugar de resemantizarlos. Cierta solución ha preconizado, por ejemplo, el reemplazo con términos como producción,

* Utilizo para citar: OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira.* F. C. E., 3.ª ed., México, 1972.

cuya eficacia o acierto desaparece en la medida en que comienza a mitificarse esta última denominación—restándole, digamos, todo cuanto hay de inspiración o creación en toda actividad humana—o algunos de sus aspectos en detrimento de su complejidad abarcante. Este desplazamiento de nombres que conlleva también desplazamiento de significados se efectúa a menudo mediante negaciones totales, que ocultan de este modo la dificultad de los problemas en cuestión. Mediante desplazamientos de nombres o de significados a menudo sólo logramos desplazar los problemas.

Una de las características resaltantes a cada nueva lectura de *El arco y la lira* es el abierto antidogmatismo con que Paz afronta no sólo las concepciones, sino también la terminología. Allí donde, en una primera lectura, nos sentiríamos ingenuamente tentados a uniformar terminología, a encuadrar con prejuiciosas exactitudes vocablos cuyos significados pueden haberse estereotipado en la crítica corriente, se nos impone desentrañar todo un campo polisémico y sugeridor. En instancias donde otros evitarían el peligro de términos sobrecargados culturalmente, y que por ende conllevan connotaciones ya limitadas, constreñidas, Paz los enfrenta rescatando significaciones escamoteadas a lo largo de la historia, reelaborándolos y resemantizándolos a una nueva luz, a la luz de una dialéctica sin prejuicios. Quizá le sea aplicable aquí las mismas palabras que él emplea para explicar el acto de nacimiento de un poema. También en estos ensayos, el hombre—que es palabra—está inerme y sólo en la víspera del comienzo y también aquí crea y forja la palabra, la dota de significado. Se me ocurre que este es un problema crucial de la nueva teoría de la literatura y de la nueva crítica: volver los ojos sobre algunos términos que implican problemas siempre nuevos a lo largo de la historia, y cuya anulación o ignorancia no contribuye a resolverlos. Términos como creación, lenguaje, inspiración, son manejados por Paz tan lejos de la mitificación tradicional como de la desmitificación a ultranza, sabedor de que el hombre general no existe y que trascender una cultura no es caer en el vacío, sino entrar en otra. La importancia, en este sentido, de *El arco y la lira* reside no sólo en lo explícito, sino también en las posibilidades que sugiere, las «puntas» que tiende hacia la teorización, los nuevos problemas que suscita la intención de resolver uno.

Su concepto de voluntad creadora, su valoración de la pasividad creadora, es también una visión antidogmática de términos como producción y trabajo. Si Paz puede decir que cada día inventamos de nuevo las palabras, así como cada día nos creamos y creamos el mundo, está hablando aquí de un hecho que ha venido siendo soslayado a menudo. «El hombre pone en marcha el lenguaje» (pág. 37). Un prejuicio casi

corriente de la lingüística moderna, y que tiene concomitancia con lo último que decimos a propósito de Paz, es la noción bastante generalizada de la arbitrariedad entre significante y significado o entre signo y cosa. La mayor parte de la lingüística moderna ha dado por sentada esta realidad y se ha enfrascado en discutir si la arbitrariedad es entre significante y significado o entre signo y cosa. Este prejuicio arranca de Saussure, que ve el signo lingüístico como una realidad conclusa, como un resultado, producto, en el cual ha sido borrado el largo proceso humano de creación y trabajo que condujo y conduce permanentemente al signo. La motivación del signo lingüístico se pierde cuando llegamos al resultado, se oculta cuando vemos en el mismo un hecho concluso y prescindimos de la actividad precedente. La sutileza que ha permitido al hombre saber que el signo no une un nombre y una cosa, sino una imagen acústica y un concepto, es la misma que ahora necesita para volver a esa comunión original negada. ¿Acaso no tropezamos diariamente con esta última? El hecho de que expresiones como «fallecimiento», «pasó a mejor vida», «desgraciadamente pasó lo peor», «tenía que suceder», o el resignado «no somos nada», que suelen reemplazar el uso a secas de la palabra muerte, o más precisamente del verbo «murió» cuando tenemos que informar sobre una muerte que aún está cercana a nosotros, es un indicio claro de que mencionar la palabra sigue siendo aún para muchos convocar la cosa. Una vez que el cadáver está lejos en el tiempo o en el espacio, todo nos está permitido. La conservación aún de esta concepción de simbiosis entre la palabra y la cosa es tanto un resto del pasado como un camino hacia esa identificación final de la que habla Paz. En la Argentina es frecuente en el hablante contenerse cuando está por anunciar algún futuro acontecimiento feliz: «No vaya a ser que me queme». La proclamada verdad lingüística de que la palabra perro no muerde es una verdad relativa. Muchas de las reflexiones de Paz son incitadoras a la solución, o al menos al replanteo de este problema. Quitar de todo producto o resultado el proceso, el permanente trabajo o creación humana, es simplemente soslayar una verdad histórica. Esta observación viene a cuenta porque en este constante crear del hombre a que alude Paz está implícita más la idea de un proceso que de un resultado definitivo. «La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras» (pág. 30). La participación humana en la creación del signo y en su motivación se actualiza a un segundo nivel, cuando la lengua hecha resultado deviene dinamismo. Es en este otro nivel donde «La imposibilidad de confiar al puro dinamismo del lenguaje la creación poética se corrobora apenas se advierte que no existe un solo poema en el que no haya intervenido la voluntad creadora» (pág. 37). Y tam-

bién aquí Paz desmitifica el término voluntad de sus precisiones utilitarias y fijadas.

La naturaleza misma del lenguaje es aquí diferente. «El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o rechazar» (página 31). Vale decir que él hombre es inconcebible sin lenguaje; él mismo es, en primera y en última instancia, el lenguaje. Cuáles sean los soportes—el sonido, el color, el grafo, las costumbres culinarias, etc.— es de todos modos indiferente a esta necesidad desde un punto de vista absoluto, aunque no histórico. El paso de la naturaleza a la cultura está *signado* por el momento en que el hombre convierte un hecho cotidiano, físico, fisiológico, etc., en signo de otra cosa, en elemento de un nuevo proceso de comunicación. Esta operación no es simple ni instantánea, todo lo contrario, pero se nos escapan los momentos sutiles de semejante proceso de creación o inauguración del lenguaje. Esta circunstancia de escapársenos tales instantes ha conducido a menudo a soslayarlos o darlos por inexistentes. La propia posición de Paz es antidogmática frente a las ciencias del lenguaje: «Los descubrimientos de la lingüística no deben hacernos olvidar sus limitaciones: el lenguaje en su realidad última se nos escapa» (pág. 31).

Para él todo es lenguaje: «Todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre toca se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido».

Toda creación o nacimiento es una ruptura. Así sucede en la naturaleza, así en la poesía. «La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El segundo acto es el regreso a la palabra: el poema se convierte en objeto de participación» (pág. 38). Pero esta ruptura, esta violencia en el lenguaje no es inocente ni inmanente, entraña otras rupturas. «La poesía es un alimento que la burguesía—como clase—ha sido incapaz de digerir (...). La poesía moderna se ha convertido en un alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía de rebelión» (pág. 40). Todas las sociedades han tolerado mucho más la perfección convencional, aunque a veces se aparten de sus fines utilitarios, que la ruptura. Incluso la sociedad burguesa tolera sin mayores problemas los llamados contenidos revolucionarios cuando vienen expresados en formas convencionales que no resienten los modelos establecidos. Lo que no tolera es el cuestionamiento de sus herramientas, de sus mecanismos represivos, que son presentados como ejemplos definitivos. No hay ruptura si la misma no se produce en la materia misma con que trabaja el poeta. La

violencia ejercida en instancias que no resienten el propio mecanismo represivo no va más allá de una rebeldía circunstancial. Por otra parte, toda verdadera ruptura entraña un cuestionamiento y, para el poeta, un riesgo: «Por lo que toca a la oscuridad de las obras debe decirse que todo poema ofrece, al principio, dificultades... Esquilo padeció la acusación de oscuridad. Eurípides era odiado por sus contemporáneos y fue juzgado poco claro...» (pág. 43), etc. La ruptura del poeta es una ruptura en vivo. «El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas» (pág. 45). Con esto Paz define no sólo la condición del poeta, sino también su actitud frente al mundo, frente a la sociedad.

No menos sugerentes para el análisis son las reflexiones que apuntan a deslindar el campo de la lengua poética, su autonomía frente al dinamismo de la lengua cotidiana. «Toda frase posee una referencia a otra, es susceptible de ser explicada por otra. La imagen se explica a sí misma» (pág. 109). Aquí, apelando a convenciones lingüísticas, podemos decir que lo que es habla o performance en el lenguaje cotidiano se convierte en lengua o código en la poesía, vale decir en un sistema cerrado con sus propias significaciones, donde el proceso de denotación pasa a ser proceso de connotación, en el cual los dos componentes del signo lingüístico se convierten en un significante ligado a un nuevo significado. Mientras que la lengua es considerada como una estructura cuyos elementos se definen recíprocamente, el habla sólo refiere el mundo exterior, la experiencia; en el momento en que la importancia se desplaza hacia la imagen misma, ésta asume un valor autotélico. Como resultado de este proceso, los elementos del lenguaje poético entran en una multiplicidad de relaciones homólogas, pero no idénticas a las relaciones entre los elementos de la lengua. Vale aquí la observación de Paz respecto de las diferencias entre prosa y verso: «Mientras que el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal» (pág. 69). Al hablar de las oraciones y frases como simples medios, Paz recalca que «la imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido» (pág. 110). En todo sistema de denotación, la precisión es un elemento importante, casi vital; distinta es su valoración en un sistema de connotación. «El poeta jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo... El poeta pone en libertad su materia; el prosista la aprisiona...» (pág. 21). La consideración del lenguaje poético como un habla que se convierte en una nueva lengua, con sus propias leyes y relaciones internas, con su propia ordenación pluridimensional, no se limita en su misma inmanencia: para Paz, «Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa» (página 111).

La ruptura, la violencia ejercida sobre la lengua, no sería tal si la misma supusiera una condición dada de una vez para siempre. «Lo poético no es algo dado, que esté con el hombre desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que, recíprocamente hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría «a priori», ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos» (página 167).

El retorno a las fuentes, la vuelta al tiempo en que nombrar era convocar, es una idea fundamental en los ensayos de Paz. Esta identificación entre el principio y el fin, se resuelve en el lenguaje, supone un tránsito que atañe por igual al hombre y a la palabra. El hombre recorre la palabra tanto cuanto es recorrido por ella. Sin embargo, la actitud frente a la misma es distinta en el hablante y en el poeta. Es una actitud que tiene mucho que ver con esta idea del regreso, de la identificación original. La relación entre hombre y palabra se revierte, según se trate del hablante o del poeta. «Cada vez que nos servimos de las palabras las mutilamos. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servirlas, las devuelve a su plena naturaleza, las hace recobrar su ser. Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original» (página 47). Es mediante la poesía como el hombre puede regresar. Al comentar que Lautremont quiso decir otra cosa cuando aventuró que un día la poesía sería hecha por todos, Paz anota que «Como ocurre con toda profecía revolucionaria, el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original... En ese caso, al tiempo en que hablar era crear. O sea volver a la identidad entre la cosa y el nombre» (pág. 35).

Semejante operación humana implica algunos deslindes importantes. «La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada: es herencia o cambio, el fusil reemplaza al arco. La Eneida no sustituye a la Odisea» (página 17). Se hace, pues, inaplicable a la poesía, nociones propias de la civilización o de la cultura material, como, por ejemplo, la noción de progreso. El que la civilización pueda abrir nuevas posibilidades a la poesía, esto no implica una traslación de los mismos valores tangibles. El crear del hombre es un continuo autocrearse revelado por la experiencia poética: «La revelación no descubre algo extraño, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser» (pág. 154). Y así como el lenguaje no es un organismo, ni un sistema convencional de signos, sino una condición del hombre, según Paz, del mismo modo «El poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre»... (pág. 14).

Reflexiones que superan sus propios marcos, trabajo que se va explicando a sí mismo mientras se va haciendo, ensayos que cruzan las fronteras de la prosa, intención denotativa que se traiciona a sí misma hasta hacerse fuertemente connotativa, las ideas de Paz sobre el lenguaje multiplican poosibilidades de comentario o de interpretación, como si realmente se tratara de lo que, tal vez sin quererlo, son: poesía.

JUAN OCTAVIO PRENZ

Filološki Fakultet
Katedra za Španski
Studentski Trg 3
11,000 Beograd
JUGOSLAVIJA

EL NUMERO, LA PAUSA

Se poetizan unas cuantas ciencias, incluidas las Matemáticas.

NOVALIS

Je ne vois qu'infini par toutes
les fenêtres.

CHARLES BAUDELAIRE

En *El mono gramático,* Octavio Paz narra el encuentro con un joven de doce años que habla extrañamente. Más aún: su discurso es incomprensible. Ubicado entre mendigos que golpean sus escudillas y muestran llagas y muñones, aparece como un excluido más: poeta y enfermo, su propio mal le sirve para divertir a la gente con trabalenguas, travesuras verbales, deformaciones y descomposiciones de la palabra.

> «La enfermedad le había abierto en la mejilla izquierda un gran agujero por el que podían verse parte de las muelas, la encía y, más roja aún, moviéndose entre burbujas de saliva, la lengua—un diminuto anfibio carmesí poseído por una agitación furiosa y obscena que lo hacía revolverse continuamente dentro de su cueva húmeda... cada vez que articulaba una palabra, el agujero aquel emitía silbidos y resoplidos que desfiguraban su discurso» [1].

---

[1] PAZ, OCTAVIO: *El mono gramático.* Seix Barral, México, 1975, pág. 90. Después de terminar de escribir este trabajo—les hablo de un tiempo que todavía no conocen—, creí preferible registrar en una sola nota todos los textos utilizados. Probablemente para evitar ruidos molestos. Por tanto, de ahora en adelante, siempre que haya citas colocaré la página entre paréntesis y el título cuando sea preciso. Las obras consultadas (habrá citas entre comillas y textos lisa y llanamente interpolados) son:

De OCTAVIO PAZ:

Vuelta, Seix Barral, Barcelona, 1976.

Pasado en claro, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

El signo y el garabato, Joaquín Mortiz, México, 1975.

Conjunciones y disyunciones, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1969.

Libertad bajo palabra, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

Ladera Este, Joaquín Mortiz, México, 1969.

Corriente alterna, Siglo Veintiuno, México, 1977.

Además:

BORGES, JORGE LUIS: *Obras completas,* Ultramar, Madrid, 1977.

GHYKA, MATILA C.: *El número de oro* (I, *Los ritmos;* II, *Los ritos),* Poseidón, Buenos Aires, 1968.

De manera semejante, en *Vuelta* se encuentran referencias a «un hombre/vuelto dios tartamudo» y a «los discursos del afásico» (pág. 44). La vuelta al propio país (México) es, en un sentido más genérico, la designación del círculo del lenguaje. Y no se trata de *niveles* diferenciados de lectura, sino más bien imbricación de los espacios que conforman los caminos que realiza el poeta. Ida y venida, recomienzo constante, pausa, ese estar en la mitad de la frase, la ausencia de punto y, en consecuencia, la fusión con el blanco de la página. Ahí está el silencio o la convergencia de todos los sonidos. Así como el blanco es no color o conjunción de todos los colores.

En el poeta enfermo, el agujero es lugar de pasaje—como la abertura de la boca—y al mismo tiempo ruido, interferencia. Desfiguración del discurso. La boca, calificada como «cueva húmeda», es lugar de encierro donde, demente, se mueve la lengua.

La nueva abertura es una suerte de boca escénica: por ella se percibe el interior (muelas, encía, un anfibio entre la saliva). Y por encima del discurso indescifrable, se impone el elemento aire. En el ejemplo que ofrece este fragmento de *El mono gramático* está sintetizado el fenómeno de la articulación del lenguaje. Pero las palabras se han disuelto, son silbidos, resoplidos, aire. Expresión degradada del lenguaje entendido como respiración, es decir, acompasamiento del ritmo verbal con el ritmo cósmico.

> «... los nombres se evaporan, son aire, son un sonido engastado en otro sonido y en otro y en otro, un murmullo, una débil cascada de significados que se anulan...» *(El mono gramático,* pág. 52.)

Agujero, hueco, pozo, vacío (elemento realmente definidor de la función ventana, como en el taoísmo), hendidura: una larga sinonimia podría establecerse, vinculada con la idea de penetración, pasaje de un estado a otro, sin límite. ¿Acaso el punto podría considerarse una representación gráfica del hueco? ¿O del centro de convergencia? ¿Es el punto el sol negro del que hablaba el poeta Novalis a fines del siglo XVIII o el mismo del que habla Octavio Paz?:

FRIEDRICH, HUGO: *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días,* Seix Barral, Barcelona, 1974.

NOVALIS: *Himnos a la noche y otras composiciones.* Selección, traducción y prólogo de J. Francisco Elvira-Hernández, Visor-Alberto Corazón, Madrid, 1974.

KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano,* Barral, Barcelona, 1977.

ELUARD, PAUL: *El amor, la poesía.* Versión de Manuel Alvarez Ortega, Visor-Alberto Corazón, Madrid, 1975.

HAUSER, ARNOLD: *El manierismo,* Guadarrama, Madrid, 1965.

La cita de Anastasio Somoza aparece reproducida en *El País* del domingo 22 de octubre de 1978, página 7. Proviene de una entrevista del *Newsweek* (Nueva York).

CARROLL, LEWIS: *El juego de la lógica y otros escritos.* Selección y prólogo de Alfredo Deaño, Alianza, Madrid, 1976.

SORIAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes.* Traducción de Margarita Nelken, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1965.

> «Uno, dos, tres, cuatro rayos negros emergen de un sol igualmente negro, se alargan, avanzan, ocupan todo el espacio que oscila y ondula, se funden entre ellos, rehacen el sol de sombra de que nacieron, emergen de nuevo de ese sol—como una mano que se abre, se cierra y una vez más se abre para transformarse en una hoja de higuera, un trébol, una profusión de alas negras antes de esfumarse del todo.» (*El mono gramático,* pág. 41.)

El sol-punto y sus grafismos, generando el paisaje de la escritura (¿qué distancia hay entre la mano que mueve sus dedos y la que escribe conformando una naturaleza propia?), pertenecen a un tiempo fugaz. El acto de creación está acompañado por la disolución de lo que se crea. A lo largo de las *Tres anotaciones/rotaciones* (en *Vuelta,* págs. 58-59), que culminan con la *Adivinanza en forma de octógono,* la constante es:

Tú = pozo = ojos = centro = punto = sol = abismo.

Una imagen semejante se encuentra en *Pasado en claro:*

> «Estoy dentro del ojo: el pozo donde desde el principio un niño está cayendo, el pozo donde cuento lo que tardo en caer desde el principio, el pozo de la cuenta de mi cuento por donde sube el agua y baja mi sombra» (págs. 12-13).

El ojo es polisémico. La mirada, geométricamente, se representa por una línea. Por eso el ojo es «flecha», «cuchillo»; pero al mismo tiempo es «*punto* de vista». El acto de ver las cosas y nombrarlas conduce al punto de convergencia. La línea se diluye, se transforma en el punto-centro-cero original. El cero, además, según explica Octavio Paz, representa en el budismo tántrico la vacuidad, la vulva, la disolución del tiempo o *sunyata.* Reaparece así el problema de la penetración y un rasgo fundamental para percibir el motor de la actividad creativa: Eros.

Hablar, respirar (volvemos al agujero en la mejilla), conformar rítmicamente un universo poético es un modo de manifestación erótica. La relación entre lo mismo y lo otro, en términos platónicos, se expresaría intensamente con el cero. Acabo de decirlo: *entre.* Como Paz lo revela en *Vuelta* no interesa uno u otro extremo, sino el punto en que ambos convergen. La geometría nos ayuda una vez más: la *inter*-sección, es decir, el punto donde todo es simultáneo. Desde el punto de vista lógico —y Lewis Carrol ha demostrado cómo conjugar lógica y sueño—, el principio del carácter transitivo define la intersección:

Si A = B y B = C, entonces A = C.

La geometría de Euclides vale también para representar formas de la creación poética. De algún modo lo hemos probado con las imágenes del sol/ojo/centro:

Si ojo = sol y sol = centro, entonces ojo = centro

El cero, por su parte, es y no es un número. *Sifr* (cero en árabe) significa «vacío o exento de cantidad o de número». Su dualidad se comprueba en el distinto valor que asume según sea colocado a la izquierda o a la derecha de otra cifra.

> «... en el caso de los números, un cero a la izquierda no es lo mismo que un cero a la derecha: las cifras modifican su significado de acuerdo con su posición. Otro tanto ocurre con el lenguaje, sólo que su gama de movilidad es muy superior a las de otros procedimientos de significación y comunicación». (*El arco y la lira,* pág. 106.)

El cero, como signo dual, es también connotación del punto de convergencia. Se asocia, por otra parte, a la recuperación de la filosofía oriental en cuanto ella se asienta en el poder fundir los opuestos. El principio de identidad deja paso a la conciencia de que algo es y no es al mismo tiempo. De allí que, en la frecuente recurrencia de Paz a términos aritméticos y/o geométricos, aparezcan menciones de un «número innumerable», o de los «números errantes» o, con un valor similar, de las «nómadas geometrías». Entre el cero, con los rasgos señalados, y el número *n* o enésimo para indicar la indeterminación en una serie, no hay mayor distancia. Existen, en el terreno matemático, números impensables. Agréguese *n* cantidad de ceros a la unidad, y podrían llenarse páginas indefinidamente (infinitamente).

Según Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna,* es Novalis el primero en aludir a las relaciones entre poesía y álgebra. Con el lenguaje poético «ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas», porque «forman un mundo aparte, juegan sólo consigo mismas» (páginas 38-39). Novalis, Poe, Baudelaire, Mallarmé, coinciden en fijar los caracteres de esta relación. El cálculo, la abstracción geométrica, el mundo ordenado de la matemática, sirve de referente para afirmar la lucidez poética. El rigor de «laboratorio», la exactitud en la composición de una metáfora, el trabajo creativo ligado con la investigación, son una serie de conceptos que surgen a partir, paradójicamente, del propio romanticismo y su exaltación del impulso inspirador. Esos conceptos son arrastrados como antítesis propia y a la vez superadora de la estética romántica.

Dice Baudelaire en *Les fleurs du mal,* que la *frase poética*

«es una pura sucesión de sonidos y movimientos, capaz de formar una línea horizontal, ascendente o descendente, una espiral, un zigzag de ángulos superpuestos. Y, precisamente por ello, la poesía se aproxima a la música y a la matemática» (cit. por FRIEDRICH, pág. 77).

En *El mono gramático,* el poeta-caminante observa una espesura indescifrable formada por líneas, trazos, volutas, mapas, y todo ello es calificado como «discurso del fuego sobre el muro». Hay, primero, un mundo reductible a rasgos geométricos que son, al mismo tiempo, dibujos o signos o garabatos. La continuidad rítmica se basa en la repetición, a través de analogías, de sinónimos. El poema es único, repetible hasta el infinito. ¿No será más preciso decir que el poema es cero, ya que interesa su transcurso, el espacio entre una palabra y otra, el punto en el que bullen imágenes, sensaciones, secretos abismales? Dibujar el poema, o tornarlo música, o hacerlo síntesis-ecuación matemática.

El texto: «El agua: la sombra; la luz: el silencio. La luz: el agua; la sombra: el silencio. El silencio: el agua; la luz: la sombra» *(MG,* 42), podría representarse algebraicamente como una proporción geométrica discontinua, sujeta a sucesivas combinaciones:

$$\frac{\text{agua}}{\text{sombra}} = \frac{\text{luz}}{\text{silencio}} \quad ; \quad \frac{\text{luz}}{\text{agua}} = \frac{\text{sombra}}{\text{silencio}} \quad ; \quad \frac{\text{silencio}}{\text{agua}} = \frac{\text{luz}}{\text{sombra}}$$

Al combinarse, cada uno de los elementos ha ocupado un lugar diferente dentro de las razones que componen la proporción. Esto significa que, si son intercambiables, cada uno es igual al otro y así sucesivamente. Tomemos la primera proporción y coloquemos, sustituyendo, el valor de agua y el de luz para, finalmente, simplificar:

$$\text{agua} = \frac{\text{sombra} \times \text{luz}}{\text{silencio}} \text{ y luz} = \frac{\text{agua} \times \text{silencio}}{\text{sombra}}$$

Entonces:

$$\text{agua} = \frac{\text{sombra} \times \dfrac{(\text{agua} \times \text{silencio})}{\text{sombra}}}{\text{silencio}}$$

Simplificando:

$$\text{agua} = \frac{\text{agua} \times \text{silencio}}{\text{silencio}}$$

Simplificando nuevamente:

$$\text{agua} = \text{agua}.$$

Si se prueba con las otras proporciones, el resultado será semejante. Pero como lo que aquí interesa es no justamente el principio de identidad, sino la fusión de elementos aparentemente distantes, desarrollemos una prueba más simple. Es decir, juguemos. Si reemplazamos los dos puntos por el signo igual, tenemos que:

agua = sombra
luz = silencio
luz = agua
sombra = silencio
silencio = agua
luz = sombra.

Pero, y aquí nos sirve la ley del carácter transitivo:

Si agua = sombra y sombra = silencio, entonces agua = silencio.
Si silencio = luz y luz = sombra, entonces silencio = sombra.
Si sombra = agua y agua = silencio, entonces sombra = silencio.
Si luz = silencio y silencio = sombra, entonces luz = sombra.

Esto, que no pasa de ser una tautología, podría continuarse indefinidamente. Se demuestra, empero, que todo está en todo: agua = sombra = luz = silencio.

Juego, tautología, retorno clíclico, fusión de los contrarios, exaltación del silencio, del cero universal. El mundo está poblado de signos, diría Paz, y la operación poética, parecida a la de un analista matemático (diría Novalis), pugna por encontrar el nombre que logre capturar la última realidad, en su dimensión absoluta. Como *El Aleph,* de Jorge Luis Borges, letra que reúne al universo entero.

Letra o cifra. El ejercicio poético es cifrar, reducir el mundo a su síntesis más pura y, a la vez, descifrar, revelar el arcano. *Sifr,* ya lo sabemos, es la raíz árabe de cero: ¿la primera cifra? El cero, número innumerable, expresa la dualidad de la relación entre la nada y el absoluto, la tendencia hacia la totalidad y, como sucedía en los simbolistas franceses, la equiparación del todo con la vacuidad. Sí ese es el sí y el no, el sino, según lo manifiesta Octavio Paz en *Vuelta,* del ejercicio poético, es porque el poeta se convierte en intermediario del silencio propio del mundo. Volvamos al muchacho con la mejilla agujereada: en él, como vértice, se conjugan dos experiencias, la fiesta (la celebración lúdica) y, asimismo, la incomunicabilidad. Las dos caras del lenguaje, su valor cifrado (cero y misterio). La primera de esas caras, celebratoria, *con-funde* la poesía y el rito. El círculo donde los contrarios se encuentran, el punto

de convergencia, implica la inmersión en una vivencia que por repetirse gana en eternidad. Religión. Misterio. Misterioso álgebra. La *fiesta* implica un espacio cerrado, augura una contemplación comunicativa, es —afirma Paz al referirse a *Baudelaire crítico de arte*—«uno de los *desenlaces* del arte contemporáneo» *(El signo y el garabato,* pág. 44).

La otra cara, la de la incomunicabilidad, *confunde* y, por tanto, separa. Y en este caso lo que decimos es y no es al mismo tiempo. El ser intransferible, reino de Hermes, propio de la lírica contemporánea, alude a un rasgo que complementa la primera de las caras. La fiesta del rito poético incluye la participación, a pesar de lo incomunicable, como si se tratara de una experiencia que consustancia, pero iniciáticamente. Lo incomunicable, en el sentido literal del término, separa porque pone en cuestión otro tipo de discursos y también otras variantes de la concepción poética.

Hay ciertos lenguajes que calificaríamos más precisamente de *incomunicativos*. La paradoja está en que lo son, a pesar de su pretendida comunicabilidad. Hablo del lenguaje que se convierte en refuerzo ideológico del poder, frente al lenguaje que lucha por convertirse él mismo en poder. Crítico y creativo.

Hablo del gran hábito convertido en «comunicación». El que no deja crecer la *cuchimirada:*

Las líneas,
vehemencia y geometría,
cables de alta tensión:
la línea bisturí,
la línea fiel de la balanza,
la mirada-línea
que parte al mundo y lo reparte como un pan. (*Vuelta*, pág. 33.)

Nuevamente la fiesta: el pan repartido: el lenguaje comunicante. Ese es el sentido más pleno de la cuchimirada, en la misma línea del cuchillo en García Lorca y los filos del amor o la navaja que corta el ojo del perro en *Le chien andalou,* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Penetrar de ese modo en las cosas del mundo es conocerlas. La otra posibilidad, la incomunicativa, abarca todas las esferas de lo acrítico y, sobre todo, aquellas de cuya clausura se deriva el sustento del poder: el lenguaje del amor-la poesía-el cuerpo. Esa fusión erótica entre la palabra poética y el universo que ayuda a revelar lleva en sí, además, una nueva conciencia del tiempo:

«La civilización del progreso ha situado sus geométricos paraísos no en el otro mundo, sino en el mañana. El tiempo del progreso, la técnica y el trabajo, es el futuro; el tiempo del cuerpo, el tiempo del amor y el de la poesía, es el ahora. *Uno es ahorro y el otro gasto.* La

revuelta del cuerpo—debería decir, su resurrección—ha desalojado al futuro. Cambio de signos: cambio de tiempos.» (*El signo y el garabato*, página 29.)

En este texto lo geométrico adquiere una dimensión diferente a la que hemos señalado. Es peyorativa: se trata de lo geométrico desprovisto de vida, a diferencia de los espacios en los que se descubre la «regularidad de oleaje», con «erupciones de triángulos», «combates campales entre rectángulos y exágonos». Esos espacios donde las casas se bifurcan, se ramifican, se disgregan, se coagulan, se desmembran, se funden. Y aparte de eso, dos nuevos conceptos: el de ahorro y el de gasto, ligados, respectivamente, con la clausura y la revuelta del cuerpo. En un caso, delimitación, separación, rígidos objetos compartimentados, cada uno en su lugar, habitando las casillas señaladas por el gran hábito. Por el otro, disgregación, apertura, fusión, abolición de los espacios compartimentados. El blanco (el de la página y más allá) es contexto oportuno y adecuado para el ritmo, es decir, el movimiento, la erupción, el combate, la revuelta.

El ahorro y el gasto. En *Conjunciones y disyunciones*, título que no sólo usa de términos propios del lenguaje de la matemática, sino que recupera el valor del movimiento, Octavio Paz piensa las relaciones entre la cara y el culo (sol y excremento). El tiempo del ahorro, el paraíso geométricamente delimitado, se corresponde con la retención anal, el hábito del atesoramiento (el futuro lo exige), los bancos, las finanzas, la acumulación capitalista. El tiempo del gasto... Disgreguemos el discurso también nosotros: gastar viene del latín *vastare*, raíz visible en devastar, devastación, es decir, asolar, destruir, por extensión consumir, usar el dinero para alguna cosa. Esta idea del consumo (¿la consumación?) se asocia fácilmente con el uso del cuerpo, su resurrección. Renacimiento también de la poesía. En toda resurrección van implícitas una muerte y un nacimiento continuos. La poesía (o el cuerpo o el amor) se transfigura, cambia de figura por ser, en su lidia con el mundo, un ejercicio dinámico. Principio erótico, principio thanático.

Y valiéndonos de asociaciones que pueden ser etimológicas o, al menos, fónicas, no habría distancias para esta mentira revoltosa que sudamos por crear: poesía o la crítica hecha poesía, o el lenguaje mintiendo las zonas consagradas de la «verdad», asociando, asociando más, vastar (o gastar) es posible dentro de la vastedad, de lo vasto, de lo infinito. En el linde de la duda. En el punto de convergencia. Volvemos. Reanudamos el círculo.

Después de los puntos suspensivos que quedaron más arriba, como anunciando una definición que llegó a duras penas—¿es también la definición un paraíso geométrico?—, sigo preguntando. Quisiera saber cuál

es la diferencia entre el sentido peyorativo y el meyorativo frente a la geometría.

Sabiendo que el acto erótico poético conlleva penetraciones y disgregaciones (la poesía es el cuerpo repartido, como el pan), no es difícil descubrir en Octavio Paz un mundo geométrico y matemático en movimiento. Entusiasmado por el nexo entre los dos lenguajes—poesía y álgebra—, Paz, sin embargo, establece los límites del caso, como cuando habla del lenguaje sensual del marqués de Sade en *Conjunciones y disyunciones:*

> «Su ideal verbal—cuando no cede al furor—es una geometría y una matemática eróticas: los cuerpos como cifras y como símbolos lógicos, las posturas amorosas como silogismos. La abstracción colinda con la insensibilidad, por un lado; por el otro, con el aburrimiento» (pág. 21).

Y así surge una respuesta tentativa: la posibilidad de romper los estereotipos verbales, de desequilibrar los lugares comunes para construir los espacios vastos y críticos, se extiende también a la necesidad de que el ojo-cuchillo poético penetre otros lenguajes. Otra vez la cuestión *iam dicta:* abandonar los compartimientos, *destruir* (gastar) los objetos estratificados, despojarlos de límites. El linde de la duda.

Pero la duda lleva implícito un juego de contrarios: es y no es. Por tanto, la búsqueda del otro lado de las cosas (ahí están no sólo los simbolistas franceses, sino también las concreciones de Kandinsky y la música de Schönberg) exige la visión del ilimitado límite de los objetos, su número innumerable, su cifra (cero). Por todo lo dicho—y la angustia de lo que falta decir siempre—, los textos de Paz revelan, ésa es la paradoja, los propios límites del objeto, su estructura geométrica. Encontramos polígonos, algún poliedro, líneas entrecruzándose, curvas, ondulaciones. Garabatos. El mundo actual, la modernidad en crisis, ha conducido, según Paz, a una *crítica del objeto.* El ejemplo más claro de esa actitud es el dadaísmo.

Por otro lado, y rigurosamente dialéctico, Octavio Paz trasladaría al terreno de la poesía el «tránsito de la economía cerrada, de *cosas,* a la economía abierta del mercado capitalista, de *signos».* Por un lado, el enfoque crítico de esa realidad, pero al mismo tiempo la apropiación creativa de esa misma crisis. El tránsito, la duda, el pasaje de un estado a otro, la fusión erótica, conforman un universo que se destruye y recrea incesantemente.

En esa dialéctica de la muerte y la vida, de la que constituyen un buen ejemplo los distintos valores creados a partir de la pareja sol y excremento (cara y culo), se inserta la concepción de la poesía como *cuerpo repartido.* El fenómeno de la disgregación del cuerpo es equivalente a la

fusión en el mundo. La consunción del cuerpo (el gasto) asegura, además, una vivencia total y subversiva. Ecos quedan en esta idea del desarreglo de los sentidos, tal como lo veía Rimbaud el *vidente,* o las formas de la locura como el otro lado o una de las caras del amor.

Asimismo, la interacción entre los cuerpos y el espacio vacío (mejor dicho, su interpenetración, el lugar en que convergen) se expresa por ciertos contrastes descriptivos entre la medida de las cosas y la desmesura. Además, una visión angular convexa se trastorna y se hace cóncava. En *El mono gramático,* al describir el patio, Paz dice:

> «En el rincón opuesto está el bote de basura, un cilindro metálico de setenta centímetros de altura y medio metro de diámetro: cuatro patas de alambre que sostienen un aro provisto de una cubierta oxidada y del que cuelga una bolsa de plástico destinada a contener los desperdicios. La bolsa es de color rojo encendido. Otra vez los cangrejos. La mesa y el bote de basura, las paredes de ladrillo y el piso de cemento, encierran al espacio. ¿Lo encierran o son sus puertas?» (pág. 15).

Las dimensiones son rigurosamente medidas. En la pregunta final se resume el juego entre lo convexo y lo cóncavo, la intersección adentro/afuera; al mismo tiempo, pone en cuestión y enriquece lo tan precisamente mensurado. Valor similar tiene el capítulo de la misma obra donde las referencias al «boscaje» son emitidas como si se tratara de un catálogo de especies de la flora. Lo geométrico, medido, *enumerativo,* adquiere, en la constelación mayor de la obra de Octavio Paz, un signo contrario: alude a lo inmenso e inabarcable (como los ceros agregados infinitamente).

> «... el mundo vegetal repite el horror sórdido de la historia de este continente...» (pág. 45).

Este último texto se enlaza con las menciones del «horror de la geometría», complementarias de la conciencia de que «sobre la tierra no hay medida alguna». Signo del espanto o de la insensibilidad y la abstracción, la geometría es portadora del sentimiento de la vacuidad universal. Aunque sea como sentimiento negativo, lo geométrico expresa la tragedia de un mundo hecho de signos, de un sí es no es por el cual hay multitud de reflejos:

> así son las «alcobas decoradas por millares de espejitos que dividen y multiplican los cuerpos hasta volverlos infinitos»,
> o «la arquitectura convertida en una geometría de reflejos flotando sobre un estanque y que el menor soplo de aire disipa»,
> o la arboleda en la noche, «una *pirámide* de carbón, una puntiaguda geometría de sombras rodeada por un mundo de vagas cenizas». *(El mono gramático,* págs. 92 y ss.)

Véase cómo términos propios de la matemática (división y multiplicación) se unifican—en el primer texto—. De la misma manera, en *Ladera Este,* el cambio de signos revierte la normativa matemática:

Erosiones:
El menos crece más y más (pág. 51).

Cuando Octavio Paz se refiere al «estudio minucioso de unos cuantos centímetros de terreno», hablando de un cuadro de Richard Dadd, reitera también la imagen del gasto, del cual ahora tenemos otra connotación: erosión. Lo erosivo introduce, además, un nuevo dato para interpretar las relaciones entre la poesía y el acto amoroso. Hablando con el diccionario a la vista, la erosión es la «depresión o rebajamiento producido en la superficie de un cuerpo por el roce de otro».

Cuerpo despedazado, gastado, consumido, erosionado, dividido y multiplicado. Unión del caos y el orgasmo: procreación del universo. El conjunto de los objetos disolviéndose expresa asimismo el tránsito. El poeta camina, y su tránsito es dos cosas: fijeza y movimiento. Por eso cuando Octavio Paz afirma que «la poesía es *número, proporción, medida:* lenguaje», necesita aclarar que se trata de «un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje» *(El mono gramático,* pág. 114). Poco antes ha dicho que «perder los nombres (equivale a) entrar en la desmesura».

Fundamento abismal de la medida. Creo que es la definición más reveladora. A diferencia acaso de la aritmología o mística del número y de las concepciones pitagóricas, en las que el número es suma (o resumen) de los vínculos analógicos que hacen a la armonía celeste y terrestre, en Paz se produce el fenómeno inverso: del número al abismo, es decir, la desmesura. El caos original, una cosmogonía con signo inverso.

Por eso también, continuando la metáfora de Mallarmé: *Un coup de dès n'abolira pas l'hasard,* Octavio Paz se refiere a la relatividad del *ars combinatoria.* Por eso dice que *ha fatigado* el cubilete y se pregunta si, efectivamente, la función del poeta es «fijar vértigos». Con respecto al acto combinatorio, la distinción entre la poesía y la matemática (el acto es común a ambas) está basada en que la primera tiene muchas más posibilidades que la segunda. Sin embargo,—«entre el nunca y el siempre anida la angustia con sus mil patas y su ojo único»—, la vocación de captar lo infinito, la dimensión última, conduce a la vez a comprobar la insuficiencia del *ars combinatoria.* Porque la razón poética no se asienta en el simple hecho de combinar, por ejemplo:

línea/liana/vía láctea,

sino en el nexo indecible que las combina y vincula, el espacio entre ambas, la atmósfera. Si tomamos la palabra como un cuerpo, podemos reiterar la interacción entre lo convexo y lo cóncavo. La palabra es lo que dice en sí misma, pero además y especialmente es lo que irradia y la manera en que se engarza y desata relaciones con las otras. El sol negro y sus rayos, que son trébol, nervaduras o un menor objeto que crece más y más: un octógono. Un pictograma, por lo que tiene de primacía de lo específicamente plástico frente a lo ideológico.

(Paréntesis o pretexto: decir lo ausente, encontrar la forma de componer un universo poético que, como el bote de basura abriendo sus puertas al espacio, exprese el punto-cero; el paréntesis es como un número innumerable, es decir, un límite que no cierra absolutamente. Si una piragua solitaria puede ser una «suerte de coma horizontal», dice Paz en *Pasado en claro,* el paréntesis es una concavidad hacia afuera, hacia adentro, siempre inacabado

el lenguaje hecho signos
y más: gesticulación
el paréntesis es la curva
de un hombre)

o las manos sosteniendo una esfera vacía
y si como venimos hablando en nuestro círculo el rito

«los objetos juegan al aro
con las leyes de identidad»

Hagamos una pausa, como en las ceremonias del teatro; respiremos, como si estuviéramos «en el centro de un tiempo redondo, pleno como una gota de sol»,

fundirse en la pausa para dejar de hablar, esto es, hablar de la pausa misma, revertir la economía de signos que hace del oro, bajo el capitalismo, un principio moral, un signo:

el oro es «sol materializado en lingotes contantes y sonantes», es «luz congelada», excremento.

Entonces, revestir ese signo significa recuperar la fertilidad del excremento, abono del boscaje; la vegetación donde se escribe la historia del continente americano significa renacer las palabras «sucias». Porque todo

está en todo, la banca y el W.C. se corresponden con la moral que endiosa el oro, y ahora agregamos que sólo es posible revertir los signos del poder, el número que cuantifica la ley del máximo beneficio/la ley que cierra las puertas de la disidencia, sólo es posible *subvirtiendo la escritura.*

El ritmo y la repetición que renueva siempre, propia del rito, vale, además, como si dijéramos que el canto conlleva una suerte de encantamiento. El ritmo de la acción (gracias Rimbaud) que conoce ya la lírica griega, y las locuras apasionantes (el *enthusiasmós)* de poder aunar el vino que se escancia y el verso que se escande.

¿Será acaso ése el camino de la crítica? ¿Será el camino de la crítica, para dar un ejemplo concreto, repetir a Paz indefinidamente, provocar el estallido de la pausa que separa (o une) los textos del poeta mejicano y este texto que firma Mario Merlino? ¿Son estos los signos de la crítica?

¿Habrá que seguir hablando de Octavio Paz?

¿No será mejor seguir hablando de la pausa, el espacio lleno de líneas, indescifrable, cifrable, descifrable, la pausa que une (o separa) la mitad de la frase de Paz y la mitad de este ejercicio, pugnando por salir de la *espesura,* con mi mano que se abre y se cierra, hace gestos inasibles?

¿Y si la crítica vuelve atrás y recupera su sentido etimológico de crisis? Es difícil dejar de construir paraísos geométricos. El hueco es un pozo lleno de sugerencias, es un torbellino de ecos, es espiral de repeticiones y reiteraciones. Entonces siento que repito a Octavio Paz y dejo de citarlo, suprimo las comillas porque ya no importa, porque ser es extenderse. La extensión en el mundo, en el poema/la crítica. Quiero encontrar yo también el punto de convergencia, el *lugar común* donde se encuentra la palabra paz o la palabra borges, un hombre es la suma de todos los hombres que lo precedieron:

> «Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos que ha rescatado tu obstinado rigor. Soy los que no conoces y los que salvas.» (*Invocación a Joyce,* de Jorge Luis Borges, pág. 1005.)

Por *El Aleph* sabemos que en la mezquita de Amr, en El Cairo, una de las columnas de piedra que rodean el patio central contiene al universo y que «nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie declaran percibir al poco tiempo su atareado rumor» (páginas 627-628). Por *El signo y el garabato,* repito que somos el centelleo de un vidrio roto tocado por la luz meridiana, la vibración de un follaje oscuro al pasar por el campo, el crujir de la madera en una noche de frío. La música se equipara otra vez con la geometría (centelleo-vibración-crujido) porque cada una de las acciones que el texto señala expresa la multiplicación-estallido, el des-pe-da-za-mien-to, o sea, la erupción de

figuras y cuerpos geométricos. Las zonas oscuras y claras de la luz. La metamorfosis también. Pero, vuelvo a *El mono gramático,* el claro ya no es una laguna *ovalada,* sino un *triángulo* incandescente, recorrido por finísimas estrías de sombra. El *triángulo* se agita imperceptiblemente hasta que poco a poco se produce una ebullición luminosa, primero en las regiones exteriores y después, con creciente ímpetu, en su núcleo encendido, como si toda esa luz líquida fuese una materia hirviente y progresivamente amarilla

el sudor, las gotas de sudor, que son también estrías de luz, me acompañan nuevamente en este combate *cuerpo* a *cuerpo* por instaurarme en el espacio de paz y avanzar hacia el final impredictible

Las respuestas se pretenden lógicas y acuden a esta página los porqués, pero la crítica quiere ser recreación recreo (esforzado placer) y se opone, por tanto, a los límites rígidos de la lógica. O, al menos, intenta situarse en esa paz del espacio que reúne el rigor con la libertad, la sensualidad y la geometría, la materia y la abstracción.

Una de las interpretaciones que cita Borges, a propósito de *El Aleph,* explica que esta letra «es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes». Esta definición es equivalente a la creación en Octavio Paz de las figuras del cuerpo despedazado, figuras por las que cada miembro disgregado se convierte en una repetición (eco) del todo, de tal manera que un muslo, la mano, el brazo, el ojo, los huecos finísimos de la piel, son ellos mismos inmensamente cuerpos. La división—que los multiplica—es augurio de infinitud.

Todavía luchan por encontrarse la poesía, la crítica, ambas queriendo unificarse en su perdida condición corporal, solicitando un abrazo amoroso que es también desesperado combate. En este combate comienzan a perfilarse todos los síntomas y signos de la *sórdida historia* del continente iberoamericano:

> Aquí se repiten, porque son también esa historia, los horrores de la geometría, el niño de doce años con mejilla agujereada, el miedo de los gendarmes de América a la palabra y, en consecuencia, la paranoica anulación de la palabra;
>
> y tampoco—conviene anotar el amplio espectro del *martirio* (en su estricto sentido de testimonio)—, tampoco quedan fuera de esta desordenada serie todos los países fuera de América que sufren la sordidez como cosa cotidiana, no quedan fuera los *ruidosos* discursos de los mandamás

o sea, los ventrílocuos que padecen orgullosos y complacidos de afasia, de disfracia, de alalia y de paralalia;

los que son todo hoja y no tienen fruto; los que sueltan la sinhueso; los que hablan por las coyunturas y se descoyuntan hablando de los que hablan más de lo permisible y preparan mentirosas campañas de desprestigio de la patria en el altar; los que hablan como chicharras; los o sea los ventrílocuos que padecen orgullosos y complacidos de afasia, una canilla:

> «Sé lo que cuesta el poder y lo que significa entregar el poder a personas no organizadas... Si entrego el poder a otra persona, sería imposible mantener el país unido.» (ANASTASIO SOMOZA.)

los que tienen una cosa en la lengua; los que cotorrean; los que hablan de vicio; los que badajean; los que bachillerean; los que cascan y se descascan; los que se despepitan:

Los hombres de negocios
manos rápidas pensamientos lentos
ofician en el santuario
Los dialécticos exaltan la sutileza de la soga
Los casuistas hisopean a los sayones
Amamantan a la violencia con leche dogmática
La idea fija se emborracha con el contra
El ideólogo cubiletero
afilador de sofismas
en su casa de citas truncadas
trama edenes para eunucos aplicados
bosque de patíbulos   paraíso de jaulas
Imágenes manchadas
escupieron sobre el origen
carceleros del futuro   sanguijuelas del presente
afrentaron el cuerpo vivo del tiempo
Hemos desenterrado a la Ira (*Vuelta*, págs. 65-66).

¿Cómo se puede lograr que la crítica *apunte?* Volvemos al centro de este tiempo, redondo y pleno como una gota de sol, y las preguntas se suceden vertiginosamente. ¿No será ésa la respuesta, es decir, apuntar una crítica hecha sucesión de interrogantes? ¿Y en qué medida puede ser la respuesta ella misma una pregunta? ¿Cuál es el punto del tiempo en el que coinciden estas hipótesis, estos signos de interrogación, con aquella inscripción mural: «Ser es cuestionar. Dios: te sospecho izquierdista»? ¿Y qué pasos pueden darse desde la mudez esencial del mundo a las palabras que corrigen, aligeran, disipan, transforman ese mundo? ¿En qué medida, si es que existe la posibilidad de *medir* estrictamente el campo de expansión de los objetos, el carácter transitivo se evade de las leyes de la identidad? ¿Cómo confrontar el mutismo esencial, es decir: cómo conjurar el silencio-estallido para transformarlo en cuchillo-

puntería? ¿Es posible la crítica de la crítica? ¿Es posible desmoronar el idiotismo *esencial* de los pagados de sí mismos amos de la palabra? ¿Es la crítica de la poesía—oigo esta pregunta repetida por otras voces en otros tiempos—una negación de la poesía y su misterio? ¿Podremos salir de este atolladero? No obstante, si la poesía es crítica y lúcida, participa del rigor matemático, ¿cuál es el lugar de la crítica literaria? ¿No habrá que hacer, por carácter transitivo o por el de la identidad de los opuestos, una crítica poética? ¿Es la poesía intersección de otros lenguajes? ¿Puede la poesía trasponer sus propios límites y, siguiendo la pregunta anterior, introducir de una vez por todas pautas disgregadoras del lenguaje instituido: Petrificada no Petrificante? ¿Implica la intersección de todos los lenguajes, la creación de un nuevo lenguaje?

Y si hablamos de otros lenguajes, ¿cuál es el número innumerable de la *otredad?* ¿Qué sentido adquiere *ahora* decir con Lautreámont que la poesía debe ser hecha por todos, o con Rimbaud que vendrán otros trabajadores a construir salvar la continuidad de la obra poética? ¿No son ellos los trabajadores del amor? Cuando Arnold Hauser analiza y estudia la alienación propia de la sociedad capitalista expone como sentimiento correlativo en el plano psicológico el narcisismo. También se ha hablado de la base esquizofrénica que define las relaciones humanas, sus actividades, el vínculo entre hombre y sociedad: esa disociación fácilmente visible en las formas *desintegradas* de los actos de los hombres, entre su vida interior y su vida exterior, en la compartimentación esquizoide que adquiere su grado máximo a través de los rígidos límites entre lo material y lo espiritual, el cuerpo y el intelecto. Estos rasgos son, en síntesis, expresión de una conciencia disociada y amplían el campo del hecho básico: una estructura social alienante. Y volviendo al sentido de la otredad *(alienum),* y sabiendo que cada hecho o signo lleva en sí mismo su contrario, ¿no será el trabajo poético una manera de vivir en el *desafuero* y, por tanto, un modo de reapropiación crítica y positiva de lo ajeno, lo otro, lo diferente a uno mismo? ¿Será la conciencia poético-crítica de la alienación un modo de superar la propia alienación? ¿Es así como la poesía recupera el cero, la vacuidad, la vulva? ¿La boca? ¿El agujero anal? ¿El agujero en la mejilla? ¿Se convierte de esta manera el poema/la crítica en una *aerofania?* ¿Es la aerofanía la circulación, la disipación, la entrada y salida por todas las ventanas que dan al infinito? ¿Es el cuerpo atravesado por el aire, por todos los cuchillos, por las iranavajas, el centro mismo de la creación? ¿Es la creación la encargada de inventarle al cuerpo más agujeros de los que posee realmente? ¿Estamos hablando de los poros o del mundo-esponja que tanto atraviesa a (o es atravesado por) Julio Cortázar? ¿Es el crujido del mundo el aire que circula por nosotros? ¿Somos la transparencia que preserva su fijeza en el seno de

lo cambiante? ¿Somos de algún modo el vidrio de un frasco que miramos y nos mira desde su interior? ¿Somos acaso el licenciado Vidriera?

¿Qué ecuación nos corresponde? ¿Qué silogismo inasible se esconde en la ceremonia por la cual penetramos y somos penetrados en el coito universal que nos identifica en la alteridad, nos unimisma en la otredad y nos permite revertir el signo de la alienación de hoy? ¿Cómo comunicar nuestro tránsito por el poema igual al coito, igual a la crítica, y, por tanto, por el poema igual a la crítica? ¿Cuáles son los filos del cuchillo ahora? ¿Cuáles son los filos del cuchillo que nos preservarán y al mismo tiempo anularán los discursos del poder de los idiotas? ¿Qué otoño del patriarca nos toca visitar? ¿No converge aquí, en el margen de esta página, cuando ya estoy por dejar de hablar o de dejar todo en suspenso, no converge—digo—aquí, Paul Eluard encontrando «tu boca que enmudece», sabiendo que esa boca «puede probar lo imposible»? ¿No converge también el otro Eluard para quien «sería preciso que un solo rostro/Respondiera por todos los nombres del mundo»? ¿Y si fuera preciso volver a empezar?

> «Una imagen de Heráclito...: la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispara más allá de sí mismo.» *(El arco y la lira,* pág. 284.)
>
> «Esos dados lanzados por el poeta (Mallarmé), ideograma del azar, son una constelación que rueda sobre el espacio y que en cada una de sus momentáneas combinaciones dice, sin decirlo jamás enteramente, el número absoluto: *compte total en formation.* Su carrera estelar no termina sino hasta tocar *quelque point dernier qui le sacre.* Mallarmé no dice cuál es ese punto. No es temerario pensar que es un punto absoluto y relativo, último y transitorio: el de cada lector o, más exactamente, cada lectura: *compte total en formation.*» (Idem ant., pág. 272.)

Arrastrado por la pausa, serenamente, no obstante los jadeos, los espasmos, las gotas de sudor que me acompañan, a pesar del otoño que enfría, un otoño con patriarcas que se resisten a su propia muerte, siguen hablando convulsivamente y retocando, a la vez, el discurso de mañana

sin embargo, recupero la respiración, deja de ser entrecortada y se hace rítmica. ¿Respiro? ¿Estamos inventando una nueva respiración sobre tu cuerpo: la crítica: el poema? ¿Habrá que mutilarse una vez más (canta, oh diosa libertad, la cólera...) para tenerte, libertad? ¿Bajo palabra?

MARIO MERLINO

Plaza de España, 9, 3.º izq.
MADRID-13

MEDITATIO POETICA DE OCTAVIO PAZ

Un divorcio entre la literatura y la filosofía, aunque nunca enteramente consumido, marcó los comienzos de la civilización occidental; divorcio que, a pesar de todas las apariencias, se prosigue y acentúa hasta nuestros días. En su célebre poema, Parménides trató de salvaguardar el ser monolítico; sin embargo, ya Platón excluyó del Estado ideal a los poetas por ser un elemento antirracional (en el doble sentido del adjetivo); si, contra ese juicio, Aristóteles rehabilitó la creación artística—la *poiesis*—, lo hizo sólo para asignarla mejor en el lugar que le concedía su sistema: la *mimesis* al servicio del *logos*.

Hubo unos sublevados, frente al orden decretado, que introdujeron en alto pensamiento la palabra gratuita inspirada por la fe, iluminada por la visión, oprimida por la angustia, liberada por el juego, etc. (aduzcamos, entre otros, a Goethe, Nietzsche, Unamuno, a los surrealistas...); no obstante, la insurrección que querría hacer surgir la imagen de la totalidad en el/del hombre apenas encontró el favor de sus contemporáneos.

Con todo, los filósofos conscientes de tal ruptura, del desmenuzamiento subjetual del universo (la facultad del conocer objetivada, disminuida en una de sus dimensiones, apela en vano, para hallar de nuevo la plenitud subjetiva, a lo mítico y a lo subconsciente), se esfuerzan por cerrar la vía hacia atrás, hacia el caos—originario sólo a semejanza de su configuración superficial—: situado (proyectado) en el futuro, significaría el fracaso final de la humanidad, su condenación definitiva al movimiento circular. Si Heidegger invoca a Hörderlin, lo hace porque quiere romper la autosuficiencia del discurso que perdió el sentido de sus nociones sustituyéndole su propia trama, desencadenar con ayuda de un poeta (de la poesía) el poder sugestivo del lenguaje. Pero ¿puede la interpretación—sea ésta más adecuada—reemplazar la interpenetración?

La respuesta ejemplar que nos facilita la obra de Jean-Paul Sartre no deja permanecer en este punto ningún equívoco. El filósofo se multiplica ahí: es ensayista, novelista, dramaturgo, sin apartarse nunca completamente. Sus personajes explican, ponen en evidencia y hasta crean la

diversidad de las situaciones humanas con sus implicaciones más inesperadas y reveladoras. Sin embargo, ese examen profundo se queda unidimensional, constantemente dirigido por la voluntad del autor, que rechaza la igualdad (autorrealidad) de sus creaciones literarias: ni las alza a su nivel ni baja entre ellas. No asistimos aquí a un verdadero enfrentamiento, que desembocaría en un combate sin piedad o se resolvería por la posesión, caso que conocemos en Dostoievski, en Pirandello...

Porque la exploración sartreana se queda preconcebida en su manera de ser, es decir, cerrada en tanto que no admite sino un solo método de investigación, el de un militantismo social. Desde el punto de vista axiológico, por cierto, no se puede objetar nada contra «una literatura de la praxis» que preconiza «militar en favor de la libertad de la persona *y* de la revolución socialista», que se quiere «sobre todo construcción». Pero así la experiencia artística resulta truncada, forzosamente conformada a una tesis que manifiestamente no es de su competencia, no siendo averiguable su valor por sus medios.

Consecuencia de una concepción filosófica, tal disminución del campo literario lleva consigo, por lo demás, una clasificación óntica: escribir llega a ser un oficio que no se confunde en absoluto con vivir, que se ejerce mediatamente, luego sobre/en una realidad derivada, secundaria. Incapaz de hacer o deshacer, el escritor queda limitado, de un lado, a la contestación y, del otro, a presentar «al hombre como *acción creadora»*, acompañarle gracias a su arte «en su esfuerzo por superar su alienación presente hacia una situación mejor» [1].

El papel de dos términos, el de presentación y el de acompañamiento, es aquí sintomático: escribir no es la busca del ser, sino una asistencia prestada al hacer, siendo definido este último como «revelador» de aquél; dicho de otra manera, la praxis histórica. La *poiesis* no cambia de estatuto, se queda al servicio; está invitada a identificarse al nuevo maestro, que se llama esta vez la *ideología* [2].

A este nivel la literatura misma se hace interpretativa, su función consiste en «revelar al lector» su potencialidad mal conocida, «su poder... de obrar». Tiene que esclarecer la meta, la única finalidad auténtica del encaminamiento humano—la realización de una sociedad sin clases—que, una vez instaurada, le permitirá alcanzar la totalidad. Pero ¿cómo se construye la categoría de esta última? O hay que adherirse sin reserva a *una* ideología (hacerse su intérprete) o resignarse a considerar la totalidad como proyecto utópico (en lugar de crear frente a la nada, crear para

[1] J.-P. SARTRE: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1964, pág. 283.
[2] Cfr. *ibid.*, pág. 349.

ésta). Así la trampa se cierra inexorablemente detrás de su autor filósofo-literario, condenándole a una elección injustificada, porque dilemáticamente está establecida fuera de la obra artística. De ello se desprende la *impotencia de obrar* de/con esta [3], reduciéndose su impacto a un condicionamiento del público en/para una intención colectiva. El diálogo entre el locutor y el lector no es sino imaginario; lo que el primero oye y puede tomar por la respuesta al mensaje entregado no traspasa la resonancia aprobadora de los compañeros de camino o el ruido hostil de los que han optado en favor de la sordera.

La interrogación sobre el fracaso de Jean-Paul Sartre para preservar la unidad totalizadora de su obra, llegar a la intercambiabilidad de las partes, nos permite captar la razón de la ausencia manifiesta del elemento poético, ausencia que incluye hasta el rechazo explícito de éste [4]. Porque Sartre-escritor comprometido no mira su propia escritura sino desde el enfoque del compromiso, le es inadmisible ponerla *ontológicamente* en cuestión. Cuando se preocupa del lenguaje es únicamente para perfeccionarlo en tanto que instrumento, restablecerlo «en su dignidad», «restituir a las palabras sus virtudes» por vía de «una doble operación: por una parte, una depuración analítica que las despeje de sus sentidos adventicios; por otra parte, un ensanchamiento sintético que las adapte a la situación histórica» [5].

Su actitud explicativa en cuanto a la literatura se determina desde una conceptualización filosófica que, dado su carácter no reversible (porque no revisable), impone la perspectiva intelectual en el sentido atribuido a este adjetivo por Roland Barthes [6]. La escritura no soporta, pues, ninguna ambigüedad originaria, es la puesta en acción de un proceso dialéctico que va de la escritura a la lectura y de ésta, a través de lo social, de nuevo hacia el escritor [7]. El designio comunicativo prevalece sobre toda

---

[3] Cfr. *ibid.*, págs. 319-320.

[4] «... nada es más nefasto que la experiencia literaria llamada, creo, prosa poética, que consiste en utilizar palabras por las harmonías oscuras que resuenen en torno de ellas y que están hechas de sentidos vagos en contradicción con la significación clara». Los principales apuntados son aquí los surrealistas, cuya tentativa sitúa Sartre «de lleno en la literatura de consumo» (*ibid.*, pág. 341). Se puede comprobar el fracaso mencionado de dos maneras: del interior, esencialmente por una sencilla confrontación textual (véase a este propósito, por ejemplo, el prefacio «hesitante» de Sartre al libro de A. LIEHM: *Trois générations*, París, Gallimard, 1970; la crítica de la metodología sartriana por R. ARON en *Histoire et dialectique de la violence*, París, Gallimard, 1973, particularmente págs. 228 y sig.; etc.), o del exterior, considerando el practicismó personal como denegación de la praxis teórica.

[5] *Qu'est-ce que la littérature?*, págs. 341-342.

[6] Cfr. *Le degré zéro de l'écriture*, París, Gonthier, 1968, pág. 27.

[7] «La lectura no debe ser una comunión mística, ni tampoco una masturbación, sino un compañerismo (compagnonnage)» (*Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 329). El término de «compañerismo» (compagnonnage) implica la carga de una ética positiva, incompatible con una duda óntica que fuerza al escritor, «en una especie de transferencia trágica», a volver constantemente «a las fuentes instrumentales de su creación» (cfr. R. BARTHES, *op. cit.*, pág. 18). Si el talento de Sartre-escritor no está en cuestión, casi tenemos gana de decir que nos (con)vence a pesar de la tendencia/interpretación filosófica del autor, que trata en vano de reducirlo a la condición del «escribiente» («écrivant»). (Nos referimos a la diferencia entre «escritor» y «escribiente», tal como fue señalada por R. BARTHES: *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, págs. 148-152.)

otra relación, escribir llega a ser una *función natural* que procura llenar el vacío intersubjetivo [8].

De esta manera, la fosa entre la filosofía y la literatura resulta cada vez mayor, siendo esta última rechazada fuera de la comprensión nacional (en caso de no ser servicial, debe ser al menos inofensiva) siempre que sobrepasa el horizonte de una sencilla expresión literaria. Un Solzhenitsin, leído y reconocido incluso allá donde sus libros no pueden ser publicados, ¿es entendido cuando comenta la sentencia de Dostoievski que «la belleza salvará al mundo»?

Su concepción, su fe, se oponen a las corrientes actuales del pensamiento occidental que presumen de modernistas; él cree que «los artistas pueden realizar» un «milagro» en la esfera decisiva para la historia de la humanidad, que «pueden superar esta flaqueza característica del hombre que no aprende sino su propia experiencia mientras que la de otros no le alcanza». Para Solzhenitsin, «el arte transmite de un hombre a otro, durante su breve estancia sobre la Tierra, todo el peso de una muy larga e inhabitual experiencia, con sus cargos, sus colores, la savia de su vida: la recrea en nuestra carne y nos permite poseerla como si fuera nuestra».

Nos incumbe a nosotros plantearnos la cuestión de saber cuáles son los fundamentos sobre los que se edifica esta concepción que autoriza al ilustre exiliado ruso para sostener que «los escritores y los artistas pueden hacer más», que «pueden vencer la mentira» [9] y, de esta manera, la violencia que parece gobernar el mundo de hoy. ¿Se trata de un sueño místico o de una impertinencia solipsista?

Cuestión que apunta de nuevo, directamente y sin ninguna escapatoria, la relación bipolar escribir-leer. La respuesta que buscaremos con el poeta Octavio Paz no se halla ni en la alternativa indicada ni entre las soluciones ya propuestas; está situada más allá y acá de una visión lineal de compañerismo social, y del hecho de una secreción-absorción naturales; los engloba pero no se cierra en ellos.

Porque la poesía de Octavio Paz se refiere constantemente a «la apertura a la experiencia» [10], su razón de ser consiste en un esfuerzo por abrir nuestro pensamiento al reconocimiento de su propia sabiduría, producto de una sedimentación milenaria escondida tras la facilidad aparente del discurso; sabiduría que es preciso volver a descubrir no como una receta,

[8] El último estadio de esta tendencia puede ser ilustrado por el siguiente pasaje: «Escribir es un flujo entre otros y que no posee ni más ni menos privilegios que los otros, y que entra en unas relaciones de corriente, de contra-corriente, de remolino con otros flujos, flujo de mierda, de esperma, de palabra, de acción, de erotismo, de moneda, de política. etc.» (G. DELEUZE: «Cher Michel je n'ai rien à avouer», en *La Quinzaine Littéraire*, París, 1973, núm. 161, pág. 18).

[9] «Le discours du prix Nobel», en *L'Express*, París, 1972, núm. 1.104, págs. 98-103.

[10] Empleamos aquí a sabiendas la terminología de la «filosofía abierta» de Ferdinand Gonseth.

sino como un camino, un método eficaz para buscar a ser, para penetrar/dar el sentido del/al ser. El poeta, asimilando ese empuje, afina siempre más su receptividad y quiere atravesar la distancia que le separa de la exploración análoga hecha por el otro [11]; consciente de que su palabra posee a la vez un poder onto-destructor y onto-creador, asume la responsabilidad de su arte en todas las consecuencias filosóficas. De dónde la necesidad de la segunda vertiente de la obra, la que hace operacional su virtualidad de totalización otorgándole la capacidad de reanudación discursiva. Así la conquista puramente poética se completa sólo en/por la reflexión consecutiva, provisional a su vez hasta una nueva experiencia creadora.

Octavio Paz no se compromete *con* sino *por* la literatura; en lugar de proceder a la interpretación, prosigue una invención que, como toda construcción no quimérica, le hace correr un verdadero riesgo: el fracaso de la empresa se paga por la persona del constructor, estando prohibido el subterfugio de la historia para los que no se reconocen en ella, para los que están persuadidos de que la experiencia artística pone en cuestión el ser del mundo, es decir, la circunstancia constitutiva de cada yo.

«Escribir es leer y borrar signos escritos de un espacio que está dentro y fuera de nosotros, un espacio que es nosotros mismos y aquello en que cesamos de ser nosotros para ser ¿qué o quién?», confiesa y se pregunta el autor mexicano [12].

El acto de la escritura es el acto de retorno y de trascendencia, ligado indisolublemente, entremezclado con él de la lectura, en consecuencia ya desde el comienzo mucho más que coexistencial: la elección de una palabra producida y/o consumida nos abre lo desconocido de la participación. Y el poeta interviene justamente aquí para balizar la pista, para ofrecer el caudal de su experiencia, la experiencia de la *otredad,* no inventada como proyecto, sino descubierta en tanto que presencia [13].

La finalidad de la escritura y más de la creación artística, ¿está así agotada o es necesario ir siempre más allá, superar la meta alcanzada,

---

[11] Cfr. Z. Kourím: «Marcel Duchamp, visto por Octavio Paz», en *Cuardernos Hispanoamericanos,* Madrid, 1972, núms. 263-264, págs. 520-529.

[12] «Centro móvil», en *Renga,* México, Joaquín Mortiz, 1972. Que este compromiso no soportaría ninguna transigencia política u otra, Octavio Paz lo probó más que suficientemente a lo largo de su vida. Véase al propósito lo que escribió en *Plural* (México, octubre 1972, núm. 13, Suplemento, págs. 21-22). Copíamos al menos este pasaje significativo: «Como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al Estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. Contra el poder y sus abusos, contra la seducción de la autoridad, contra la fascinación de la ortodoxia. Ni el sillón del consejero del Príncipe ni el asiento en el capítulo de los doctores de las Santas Escrituras revolucionarias».

[13] «La imaginación poética no es invención, sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo de lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*» (O. Paz: *El arco y la lira,* México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pág. 261).

buscar el sentido del sentido disipado para verlo desvanecerse a su vez? De tal manera podría formularse la cuestión-clave que trata de contestar Octavio Paz en su libro *El mono gramático* [14].

* * *

Estamos en presencia de un documento a la vez importante y de una belleza excepcional (las reproducciones y fotografías cumplen aquí un papel mayor y menor que unas ilustraciones o puntos de referencia: añaden una dimensión visual que no petrifica, sino prolonga la idea expresada, hasta parecer perder su propia consistencia originaria y transformarse en una emanación del texto [15] para quien pasó por un momento de «obsesión verbal», se paró impotente ante el abismo que separa la palabra deseada de la palabra sufrida, una invitación cautivadora para seguir, acompañar a un peregrino caminando hacia la descubierta del misterio de su propia aventura, que es también la nuestra.

«Todos los poemas dicen lo mismo y cada poema es único. Cada parte reproduce a las otras y cada parte es distinta» [16]. ¿Por qué y cómo? ¿Cuál es el lazo unificador de la pluralidad? ¿Puede ser extraído, separado, comunicado y compartido sin que su matriz, la inspiración, sea irremediablemente profanada? ¿Puédese transgredir la frontera opaca del singular lúcido, llegar hasta la transparencia (estado de potencia) que permitiera entrever, sacar unos rasgos esenciales de un método universal de aproximación poética? [17]

Octavio Paz explica su intención: «Al comenzar estas páginas decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que están destinadas, Los Caminos de la Creación [18], y escribir, trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído, recorrido como tal. A medida que escribía, el camino de Galta se borraba y yo me desviaba y perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo».

La existencia «real» (geográfica) del camino de Galta que conduce al secreto del Hanuman mitológico sirve de símbolo-guía a la existencia «ideal» (ideada) de la experiencia espiritual centrada en los fundamentos

[14] Barcelona, Seix Barral, 1974, 142 págs.

[15] La apreciación vale sobre todo en cuanto a la traducción francesa por C. Esteban y publicada antes de la salida del original (*Le singe grammairien*, Ginebra, A. Skira, 1972, 168 páginas); la parte iconográfica de aquélla siendo más rica y a menudo en color.

[16] *El mono gramático*, pág. 135.

[17] El hecho de inspiración está descrito por Octavio Paz de la manera siguiente: «La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser... La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser» (El arco y la lira*, págs. 180-181).

[18] Alusión que se queda explicada en la solapa: la versión francesa apareció en la colección titulada «Les Sentiers de la Création».

de la multiplicación simbólica. De tal manera, «la creación es destrucción» [19] de lo aparencial y, por tanto, los resultados esperados se revelan sólo en un plano paralelo a la investigación emprendida:

«A cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, a un tiempo su traducción y su transposición: una espiral de repeticiones y de reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo», nos dice el autor [20].

Querer juntarse con el mono Hanuman equivale, pues, al deseo desmesurado de poseer la piedra filosofal. «Hanuman: mono/grama del lenguaje, de su dinamismo y de su incesante producción de invenciones fonéticas y semánticas. Ideograma del poeta, señor/servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las repeticiones, es el animal aristotélico que copia del natural, pero asimismo es la semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal y que nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en la otra, siempre otra» [21].

La creación en sí, y no la imaginada por nosotros, ¿es otra cosa que una huida perpetua, transmutacional, desprovista de *telos* inherentes? «Transmutación de las formas y sus cambios y movimientos en signos inmóviles: escritura, disipación de los signos: lectura. Por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido; por la lectura abolimos los signos, apuramos el sentido y, casi inmediatamente, lo disipamos: el sentido vuelve al amasijo primordial» [22]. Un movimiento circular que puede alcanzar la perfección en sí mismo negaría la intervención de la finalidad consciente, como «el fin es la refutación y condenación del camino». Aquí el *logos* parece guardar el silencio para ceder el paso, ¿a qué?, ¿a quién?

A través de imágenes que, funcionando, comprueban su papel de metáforas-instrumentos, Octavio Paz interroga al espacio y al tiempo, cercados entre la fijeza momentánea y el cambio continuo, para descubrir «la dialéctica entre ellos», la sabiduría que «está en lo instantáneo». Sin embargo, no es suficiente oponer «los dos extremos, irreconciliables como el agua y el fuego: la montaña pura y que esconde entre repliegues los caminos de la liberación/el mar impuro y sin caminos; el espacio de la definición/el de la indefinición; la montaña y su oleaje petrificado: la permanencia/el mar y sus montañas inestables: el movi-

[19] Creo que hay una falta de impresión en el texto original, contradictorio en este punto a la versión francesa. He aquí dos citaciones enteras: «¿La destrucción es creación? No lo sé, pero sé que la creación no es destrucción» (pág. 136). «La destruction est-elle création? Je ne sais, mais je sais que la création est destruction» (pág. 156).

[20] *El mono gramático*, pág. 136.

[21] *Ibíd.*, pág. 111.

[22] *Ibíd.*, pág. 97.

miento y sus espejismos; la montaña hecha a la imagen del ser, manifestación sensible del principio de identidad, inmóvil como una tautología/el mar que se contradice sin cesar, el mar crítico del ser y de sí mismo»[23], para que la verdad brote.

Tal vía sólo nos otorga el derecho del «tránsito», lo que «no es sabiduría, sino un simple ir hacia...», un dejar de ser. No obstante, difícilmente podemos admitir que toda sabiduría no es sino transitoria, situándose en el polo opuesto a la persistencia de las cosas y de la luz. De ésta, ya que «las cosas persisten bajo la humillación de la luz. Y la luz persiste. Las cosas son más cosas, todo está empeñado en ser, nada más en ser». La opacidad que nos esforzamos por penetrar sin que pierda su consistencia vale la momentaneidad de la fijeza, fijeza que no es nunca enteramente fija.

Quizá tengamos una posibilidad, la de escoger el camino nada más y nada menos que humano, el de la lectura, comenzar a «leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo». La lectura, o mejor, la disposición para la lectura precede la escritura porque, en realidad, por ésta se efectúa aquélla; hay la escritura-lectura que postula la existencia de la lectura-escritura, la escritura-escritura siendo un privilegio exclusivo de los dioses.

«La diferencia entre la escritura humana y la divina—nos dice Octavio Paz—consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras que el de la segunda es infinito; por eso el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática...»[24]

Y es precisamente ella la que permite establecer la distinción entre los dos lados del lenguaje, utilizándolo como criterio de *las* realidades o como inteligencia de la pluralidad de *la* realidad. Escribir-leer no se queda completo sin escribir/decir, del mismo modo que leer-escribir carecería de subsistencia sin leer/sentir. Aquí tenemos el nombre que leemos expresándolo, allí «la sensación de una percepción... de la sensación», de la cosa «que se disipa», la sensación que se inscribe, indecible, en nosotros.

El principio de la contradicción pierde su vigencia, llega a ser hueco, como toda enunciación. Si «las cosas se mueren para que vivan los nombres», si «la realidad más allá del lenguaje no es del todo realidad», si «realidad que no habla ni dice no es realidad», ¿dónde colocar lo «irreal en su bruta realidad muda»?[25]

¿No nos encontramos más bien ante «una realidad que está más allá

[23] *Ibíd.*, págs. 12-36.
[24] *Ibíd.*, págs. 17-47.
[25] *Ibíd.*, págs. 50-52.

de los nombres, más allá de la palabra realidad», no se trata de «la realidad tal cual, la abolición de las diferencias y la abolición tmbién de las semejanzas»?

Pero tal vez sea necesario ir aún más lejos, escudriñar personalmente el entresijo del parecer, entrever la contingencia de lo que se nos ofrece por *nuestra* realidad, para poder desenmascarar lo que se queda aparentemente irreductible: renunciar también al principio de la identidad. Hacer coincidir el escribir/decir con el leer/sentir; en otras palabras, plantear el problema mayor de toda comunicación desde el comienzo de la creación literaria: ¿cómo superar su insolubilidad? Tendencias contradictorias en sí mismas que la realidad inventada, «una figura del lenguaje», no llega a reconciliar.

«Ninguna realidad es mía, ninguna me (nos) pertenece, todos habitamos en otra parte, más allá de donde estamos, todos somos una realidad distinta a la palabra yo o a la palabra nosotros, nuestra realidad más íntima está fuera de nosotros y no es nuestra, tampoco es una, sino plural, plural e instantánea, nosotros somos esa pluralidad que se dispersa, el yo es real quizá, pero el yo no es *yo,* ni *tú,* ni *él;* el yo no es mío ni es tuyo» [26], y así sucesivamente. El análisis poético descompone la fachada de certidumbres, revela su facticidad gracias a la potencia interrogadora de la metáfora, capaz de trasladar una carga imaginativa sin empobrecerla.

Lo que nos salva del peligro de ser arrastrados, engullidos por un movimiento anónimo de «un continuo ir y venir de las cosas a los nombres, a las cosas», y así, a pesar de ver que «no hay nada sólido en el universo», de renunciar a la comprensión, de dejarnos robar la esperanza de recobrar la unidad del yo (del yo y de su circunstancia) porque «la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento».

Escribiendo-leyendo, Octavio Paz asedia las significaciones del acto de escritura-lectura para recogerlas, cernerlas, fundirlas a través de las expresiones separadamente siempre inexactas. Cuando se pregunta: «¿Qué leo al escribir: *quién escribe esto que leo?»,* sabe que no capta ni la presencia universal, ni la suya, sino que «los signos... configuran otra presencia»; «las frases configuran otra presencia que se disipa, son la configuración de la abolición de la presencia», y de ese modo «abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo» [27].

La tentación natural nos empuja hacia un olvido voluntario del adverbio «provisionalmente», hacia una creencia en una perspectiva de *reconciliación* que permitiera nuestra vuelta «al todo», el «fin del exi-

[26] *Ibid.*, págs. 52-54. Hay que señalar aquí una omisión en la traducción francesa.
[27] *Ibid.*, págs. 54-56.

lio». De la palabra «reconciliación» el autor nos confía: «Durante una larga temporada me alumbraba con ella, bebía y comía de ella». Sin embargo, hay que arrancarse del sueño, liberarse de él. «Liberación abre otra perspectiva: ruptura de los vínculos y ligamentos, soberanía del albedrío», pero también «prueba, purgación, purificación». Cada autonomía se paga: «Liberación no es únicamente fin de los otros y de lo otro, sino fin del yo. Vuelta del yo, no a sí mismo: a lo mismo, regreso a la mismidad». Si una nueva reconciliación aparece en el horizonte, nunca más será segura, definitiva; pasando «por disención, desmembración, ruptura y liberación», su «identidad en la concordancia» tendrá que ceder el paso a la «identidad en la diferencia», a lo hipotético propuesto, rechazado o verificado en el curso del irrecusable obrar humano.

«No hay uno ni otro: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre su plétora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente» [28].

Somos presa de la nostalgia/del espejismo del paraíso cada vez que creemos constituir una pareja adecuada de la cosa y de su nombre, salvar un obstáculo atribuyendo al universo la identidad, sustituyendo el valor al ser. La advertencia del poeta es explícita: «Todos merecen (merecemos) un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. Esta es nuestra verdadera condenación, la nuestra y del mundo». Porque «el paraíso..., regido por una gramática ontológica», no está a nuestro alcance.

He aquí, pues, el escritor-poeta confrontado con la inmensidad de su tarea: «no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombres y que los nombres con que las llamamos no son suyos». Su crítica apunta el paraíso y «se llama lenguaje: abolición de los nombres propios», y continúa por «la crítica del lenguaje», la poesía: «los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo».

La transformación poética es más que un programa dado que implica un desafío echado a la lógica de las cosas, al orden espacial y temporal, que exige un trastorno total no sólo de los valores, sino del ser mismo de los seres. Fijar un instante fugitivo a través de una palabra significa captar la «claridad final e imparcial de ese momento de transparencia en que las cosas se vuelven presencias y coinciden con ellas mismas. Es el fin (provisional, cíclico) de las metamorfosis». Es también el fin de las esencias inmutables. El arrebatar/imponer el sentido a lo aparente/aparecido, ver al mundo desnudo, despojado de sus atributos, «por un instante», «tal cual es, en *azul adorable*». Así el lenguaje, haciéndose

[28] *Ibid.*, págs. 83-85.

transparencia, nos facilita una visión que «nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna*».

El lenguaje transparente elimina la frontera entre decir y sentir, postula su propia anulación. Revelándonos «la vertiente no humana del universo», «nos enfrenta a una realidad indecible..., literalmente insoportable y enloquecedora», el caos del futuro o el absoluto del caos, donde la *ratio* no figuraría sino como momento de la fijeza. El lenguaje nos destierra del universo ofreciéndosenos al mismo tiempo bajo el aspecto de arma única para su reconquista.

El camino de escritura/lectura toca a su fin en un doble movimiento para siempre inacabado: «búsqueda del sentido», «disipación del sentido». Nunca escribir y leer podrán identificarse.

«La poesía está vacía como el claro del bosque en el cuadro de Dadd: no es sino el *lugar* de la aparición que es, simultáneamente, el de la desaparición. *Rien n'aura lieu que le lieu»,* concluye Octavio Paz [29]. Pero, una vez más, no se trata sino de un balance provisionalmente definitivo, de un fracaso tanto más aparente cuanto más rico de significación. La cuestión fundamental, la *cuestión metodológica* se sitúa en otro plano, el general, donde no existe la discriminación por parte del *logos,* donde la equivalencia de la *poiésis* ya no es discutible. Por esa razón, el método poético puede y debe pluralizarse desde el interior, buscar y hallar el momento de reconciliación en la multiplicidad de lo concreto, de los cuerpos. Si «la palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido», es también «una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres».

Como tal, ella nos propone la visión convergente, «visión vertiginosa y transversal que revela al universo no como una sucesión, un movimiento, sino como una asamblea de espacios y tiempos, una quietud. La convergencia es quietud porque en su ápice los distintos movimientos, al fundirse, se anulan; al mismo tiempo, donde esa cima de inmovilidad, percibimos al universo como una asamblea de mundos en rotación».

La poesía nos hace vivir, hace brotar en nosotros la espera, simbiosis de lo eterno y de lo instantáneo; de forma que el porvenir ya no es unidimensional; fraccionado (por la pluralidad espacio-temporal), pierde la certidumbre del rigorismo lógico (de ahí nuestra angustia) para *abrirse a la analogía,* en la cual «el mundo juega... al mundo, que es el juego de las semejanzas contradictorias».

Nuestra experiencia puede ser descrita, pues, como la del despertar a la libertad del proyecto y a la vuelta consecutiva a nosotros mismos, a la

---

[29] *Ibid.*, págs. 96-115. Véase el texto-comentario del cuadro de RICHARD DADD: *The Fairy-Feller's Masterstroke,* págs. 104-106.

repetición del proyecto y al retorno consecutivo al otro. El hecho de que «las repeticiones son metáforas y que las reiteraciones son analogías» nos (escritor/lector) conduce a la revelación del «otro texto» como «convergencia de todos los textos» donde la metáfora de corporeidad se transforma en carne y la analogía llega a ser «transparencia universal: en esto ver aquello» [30].

El acto de escribir/leer se quedará siempre inacabado; su única posibilidad positiva—en tanto que es una llamada de lo incompleto—consiste en dar nacimiento a la espera creándole un cuerpo-sentido provisional consciente de su estado porque su parecer se identifica al ser por la transparencia. Bajo esta condición el acto de escribir/leer se confunde con el de amor y/o de acto sagrado (ontocreador), la representación con la presencia en la cual la letra pluralizada, dispersada se convierte en un ente único (espacio-temporal) de instrumento unificador, luego realizador, espejo generador del sentido/del ser...

«... en un sendero ocre de Galta que me lleva a esta página donde el cuerpo de Esplendor yace entre las sábanas mientras yo escribo sobre esta página y a medida que leo lo que escribo...», tales son las últimas imágenes poéticas, metáforas transparentes que traza Octavio Paz y que sus últimas líneas agudizan y perfeccionan: «el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo: la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura» [31].

* * *

¿Puede un texto poético tener una incidencia filosófica directa? ¿No nos equivocamos cuando lo sometimos a la exigencia del conocimiento racional, al criterio de la coherencia teórica y de la praxis correspondiente? Hay que matizar la respuesta, pues precisamente aquí nos acecha el peligro, el escollo de la interpretación.

Una escultura, un cuadro, una narración, un poema o una obra musical pueden contener, y generalmente contienen, un mensaje virtual, mensaje susceptible de una transcripción (más o menos fiel y siempre no exhaustiva) en un lenguaje discursivo, el cual, por su función generalizadora, desindividualiza la creación artística en cuestión y, explicitándola, aumenta el radio de su accesibilidad (naturalmente, no entra aquí en cuenta el caso de la incomprensión). Sin embargo, tal transcripción parte obli-

---

[30] *Ibid.*, págs. 124-137.
[31] *Ibid.*, págs. 139-140.

gatoriamente de una suposición que sería posible designar como el primer grado interpretativo: atribuimos a la obra de arte la carga intencional de comunicabilidad que es la única que permite atravesar la distancia que nos separa de ella; los grados siguientes no son después sino unas consecuencias (amoldadas según la condición subjetiva y subjetual del interpretador) del primero.

Ahora bien, lo que debemos aclarar en calidad de condición previa indispensable, para no comprometernos en esta vía que, de hecho, desemboca en una sustitución de textos (en lugar del texto original—texto en el sentido más amplio de la palabra—, interpretamos el texto ya interpretado), es la importancia del *imperativo de comunicación,* el papel desempeñado por él al interior de la obra [32]. Aunque no logramos eliminar por completo la subjetividad de nuestro juicio, parece lícito apartar ciertos procedimientos artísticos como desprovistos de cualquier relevancia directamente filosófica; la escultura, la pintura o la música no contienen la intención de comunicar sino bajo la forma disuelta, implícita, integrada al modo de su propia expresión particular.

La situación cambia cuando enfocamos las artes, para las cuales la lengua constituye la materia principal; una narración novelesca o dramática, un poema, pueden y tienen a menudo la pretensión, si no de sustituirse, al menos de profundizar la investigación, ahí donde la reflexión racional carece de medios. La obra literaria de un Franz Kafka nos enseñó sobre la condición humana infinitamente más que las disertaciones muy doctas de numerosos profesores de filosofía. No obstante, aunque centrada sobre el problema de la incomunicabilidad, deja en el segundo plano el imperativo de comunicación; la razón de esta constatación, a primera vista paradójica, es revelada por el contexto de la obra, contexto sin el cual ignoraríamos su intencionalidad inherente que da una impulsión (a veces decisiva) a su destino. La búsqueda de Kafka acerca de la incomunicabilidad no añade ningún mensaje, explícito o implícito; escritura-lectura/lectura-escritura se efectúan dentro de ella conforme a un *método autónomo,* en la medida de lo posible en concordancia (determinado) con (por) el fin buscado. Y es precisamente esa circunstancia la que permite una explotación filosófica del autor no-filósofo de una manera análoga al funcionamiento de una relación ciencia-filosofía.

A modo de respuesta, enunciamos una hipótesis en forma de regla general [33]: 1.º, cada obra literaria engloba varios planos de comunicabilidad, pero el imperativo de comunicación no interviene sino en el de

[32] La presencia del postulado de comunicabilidad, potencial o realizada (expresada), en cada obra artística es efectivamente imperativa; de otra manera ésta dejaría de existir como tal; una creación totalmente hermética excluiría también la intención creadora y caería al nivel natural del azar. El contenido del concepto de comunicación se actualiza por la transmisión operacional de una información.

[33] Hipótesis, porque hasta aquí no probada analíticamente lo que exigiría un estudio especial.

contenido; 2.°, cuanto menos se quedan confundidos esos planos y menos importancia se atribuye al imperativo de comunicación, tanto más aumenta la relevancia filosófica del texto artístico.

Esta regla, aplicada al libro que acabamos de reseñar, esclarece mejor su significación, permitiendo comprenderlo como una intersección necesaria de las tendencias poética y discursiva, como experiencia crucial de orden metodológico que debería asegurar consistencia a la perspectiva de acabamiento sistemático que penetra y orienta toda la obra de Octavio Paz [34]. En efecto, el contenido de *El mono gramático* está determinado por la reflexión poética sobre la creación poética; se trata, pues, de un ensayo de totalización de la poesía no por la invención de una meta-poesía, sino por el despejo y el reconocimiento del elemento metódico constitutivo [35]. Parece indiscutible que el papel del imperativo de comunicación a lo largo de este proceso de toma de conciencia resulta insignificante, dado que la experiencia que se desarrolla según y al mismo tiempo que el texto va creciendo, es íntimamente personal y como tal incomunicable; no podemos sino seguirla tratando de reconocer el camino *análogo*, de volver a crearlo a nuestra vez. Si el autor quiere iniciarnos al secreto de la gestación imaginacional, si nos entrega su pensamiento en sus vacilaciones y hesitaciones, lo hace porque cree a la virtud de ejemplaridad (forma de analogía) muy distante de una utopía de panlogismo [36].

En nuestra opinión, la originalidad del proceder paciano—y por aquí acometemos la vertiente nítidamente filosófica de su obra—consiste sobre todo en la actitud frente al lenguaje considerado como la *realidad radical* del hombre [37], significando la radicalidad a la vez el arraigamiento (función natural) de éste y su capacidad evolucional (función social), alcanzado el primer dato rumbo a un futuro esfuerzo sintético.

Consecutivamente, el lenguaje es algo más que un instrumento en el sentido sartriano: es el lugar privilegiado de la creación donde el espe-

---

[34] Hecho que fue comprendido por Ramón Xirau en su carta dirigida a Octavio Paz y publicada en *Plural*, núm. 13, pág. 36. Reproduzcamos de ella al menos una frase: «*El mono gramático* es toda tu poesía, es toda tu prosa—con una flexibilidad que acaso antes no se había alcanzado hasta tal punto—, *es toda tu obra*».

[35] Octavio Paz saca la lección del fracaso—fracaso con respecto a la pretensión imposible—de Mallarmé, quien, con el poema *Un coup de dés*, quiso realizar «la poesía, concebida... como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto...», quien escribió un «poema crítico», «un poema abierto hacia lo infinito». Y esa apertura es lo que recalca el autor mexicano: «Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé, sino el espacio que abre su palabra» (*El arco y la lira*, págs. 271-276; véase también *Corriente alterna*, México, Siglo Veintiuno, 1967, pág. 211).

[36] Utopía que está curiosamente presente, por ejemplo, en el psicoanálisis de nuestros días, como lo atestigua la siguiente proposición: «La omnipresencia del discurso humano tal vez pueda ser algún día abrazada al cielo abierto de una omnicomunicación de su texto» (J. LACAN: *Ecrits*, I, París, Seuil, 1970, pág. 143).

[37] El empleo del término orteguiano se impone aquí al menos por dos razones: primera, Octavio Paz no esconde haber experimentado la influencia de José Ortega y Gasset; segunda, el concepto filosófico de la «vida» en el conjunto de la teoría orteguiana ostenta no pocos rasgos característicos a la vez del concepto poético-filosófico del «lenguaje» (transitividad, historicidad, receptividad, etc.); dicho eso sin detenernos en la posición-clave metodológica de los dos autores.

rado encuentro con el otro puede estar/tener lugar, llegar a ser ónticamente decisivo. «Recuperar y exaltar—descubrir y proyectar—la vida concreta de hoy», tal es la tarea de la imaginación en el curso de la experiencia poética que, lo hemos visto, es la de la *otredad,* lo que quiere decir que la *otra* vida efectivamente revivida como virtualidad unificadora. «Recuperar la vida concreta significa», para Octavio Paz, «revivir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos». El sentido escapado a través de las palabras tiene que volver con/por ellas.

La importancia de la poesía respecto al lenguaje se desprende de su ambivalencia: «participa de todas las artes y vive solo si se libera de toda compañía»; nacida «en el no poder decir, pero aspirando irresistiblemente a recuperar el lenguaje como una realidad total», nos abre su acceso de una manera *radical* invirtiendo los papeles: «proyección del lenguaje en un espacio despoblado por todas las mitologías, el poema asume la forma de la interrogación. No es el hombre el que pregunta: el lenguaje nos interroga» [38].

El otro imaginado nos imagina y de esta manera el poder trascendente de la imaginación nos libera de nuestra cerradura individual para constituir el ser de la presencia. El encuentro decisivo se realiza, analógicamente al «instante erótico que rompe la continuidad» del parecer habitual. «Los signos eróticos [lingüísticos] destruyen la significación, la queman y la transfiguran: el sentido regresa al ser..., los signos ya no significan: son» [39].

Octavio Paz pone en duda el «modelo universal» de «la teoría general de la comunicación» no sólo a partir de su propia experiencia poética, sino también evocando el ejemplo del pensamiento primitivo, cuya lógica simbólica tiene por principio la analogía, y del pensamiento oriental, que trata de ir más allá del conocimiento, hasta el descubrimiento de la sabiduría, y que se expresa por el silencio. «Saber que *sabe nada* y que culmina en una poética y en una erótica» [40], poética y erótica situadas, no obstante, al opuesto del no-saber o de la ignorancia.

Las fuentes de la desavenencia con Sartre son filosóficas, habiendo olvidado el autor francés que si «la literatura es la expresión de una falta, el recurso contra una carencia, también es cierto lo contrario: la palabra es la condición constitutiva del ser hombres». Las consecuencias de esta afirmación nos llevan a la *praxis* del pensamiento; en vez de adherirse a una concepción marxizante de la historia, Octavio Paz

---

[38] *El arco y la lira,* págs. 266-283. La escritura poética de O. Paz se aparta en este sentido del esquema establecido por R. Barthes, en el cual la modernidad excluye el humanismo poético. Véase *Le degré zéro de l'écriture,* págs. 39-47.
[39] *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,* México, Joaquín Mortiz, 1967, pág. 115.
[40] *Ibid.,* págs. 111-128.

considera a ésta como una «permanente creación: una hipótesis, un juego arriesgado, una apuesta contra lo imprevisible. No una ciencia, sino un saber; no una técnica: un arte». Sin negar la importancia del marxismo, hay que verle en su actualidad: una ideología que puede ser regenerada sólo por «un acto de autocrítica» en profundidad, lo que quiere decir por una crítica global del modo de estar-en-el-mundo occidental.

La búsqueda poética nos ha mostrado la insostenibilidad del tiempo rectilíneo; el caminar progresivo hacia una meta dada se ha revelado imposible. A pesar de eso, no se trataba de un verdadero fracaso remitiéndonos al punto de partida, encerrándonos dentro de una temporalidad cíclica del pasado. El *método poético* preconiza, experimenta la superación del dilema: ni la respuesta búdica («la crítica más radical y coherente») que, finalmente, vuelve a caer en el ciclo, convirtiéndose en religión de la santidad, ni la de la revolución marxista que transforma el curso de la historia, aunque repitiendo sus errores porque se descuida de (o no posee bastantes medios para) su demitificación categorial, ofrecen un proyecto eficaz de una solución de recambio, ya que ni la inacción libremente consentida, ni la acción totalitaria llegan a restablecer lo esencial de la condición humana: el hombre en tanto que pluralidad, la búsqueda continua de su alteridad. El método poético es el que indica cómo «reintroducir la *otredad* en la vida histórica» y traza así la vía a «la revuelta contemporánea», cuya dimensión social equivale a la revuelta del «tercer mundo», del *otro* del Occidente; la revuelta o «la crítica de las máscaras, el comienzo del verdadero diálogo» y que es también «la invención del propio rostro» [41].

La realidad del lenguaje es radical por su carácter paradójico: se nos presenta como un dato que no se realiza sino gracias a nuestro hacer, que contiene y permite, sola, la graduación de la realidad hasta su trans/dis-parición, haciéndonos ésta descubrir aquélla. El acceso poético se impone porque «la poesía, sin cesar de ser lenguaje, es más allá del lenguaje» [42].

El camino espiritual seguido actualmente por Octavio Paz presenta muchos puntos comunes con el recorrido en su tiempo por Miguel de Unamuno; no parece exagerado afirmar que se trata de dos itinerarios

[41] *Corriente alterna*, págs. 189-223.

[42] O. Paz: «Traducción, imitación, originalidad...», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1971, números 253-254, pág. 13. El peligro de un análisis parcial de la obra que aspira a facilitar una respuesta totalizante si no total a las preocupaciones más lancinantes del hombre contemporáneo está en llegar a veces a unas conclusiones contrarias a unas verdades que no aparecen a primera vista. Véase, por ejemplo, J. Rodríguez Padrón: «Octavio Paz: el escritor y la experiencia poética», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1970, núm. 243, págs. 671-678, donde se puede leer que en la poesía de O. Paz se descubre «la inutilidad del lenguaje, que no es más que un eco burdo de un mundo y unos ambientes en lenta y progresiva descomposición», etc. La mejor refutación de tal interpretación nos la ofrece el mismo autor «interpretado» en la siguiente frase: «El lenguaje vuelve habitable al mundo» («Traducción, imitación, originalidad...», pág. 11).

filosóficamente analógicos, del mismo orden vocacional, diferenciados al nivel de la circunstancia personal e histórica que determina la técnica de elaboración, pero apenas influye en la orientación metodológica. Un estudio comparativo acerca de los temas del otro, del universo poético, del ser, etc., resultaría sin duda muy instructivo en este sentido [43].

Leer-escribir/escribir-leer como acto radicalmente unificador es también el acto omni-inter-penetrativo (lo que no quiere decir omni-explicativo); no arbitra la rivalidad entre la *poiésis* y el *logos,* la transforma en una poesía de continua superación y de búsqueda incesante, poesía que perece si no se vincula en lo concreto, que no puede sobrevivir sino por encarnación, corporización cada vez menos incompletas. El pensamiento, haciéndose así poético, efectúa el tránsito de lo lógico a lo *dia*lógico y la perspectiva de la *poesía práctica* (del «teatro inmortal» en Unamuno) nos hace descubrir el *método dialéctico (la dialéctica) como lo esencial de la praxis humana,* nos permite tomar conciencia de él, pensar y actuar no contra nosotros, sino contra los obstáculos que encontramos en esta vía.

ZDENEK KOURIM

110, rue du Bourg
45400 GIDY (Francia)

[43] Una tentativa semejante fue esbozada en «Imágenes y metafísica en la poesía de Octavio Paz: la negación del tiempo y del espacio», por P. SÁNCHEZ, en *Cuadernos Americanos,* México, 1970, núm. 1, págs. 149-159.

EL PRESENTE ES PERPETUO

El hombre es un ser maravilloso
porque, a veces, habla.

ANDRÉ BRETON

I

A estas alturas ponerse a hablar sobre la obra de Octavio Paz, atreverse, aunque sólo sea brevemente, a escribir sobre ella, analizarla, no puede tener otro sentido que el del homenaje, el del reconocimiento, el de la gratitud. Y estas palabras ya tienen de por sí cierto tufo incensario, cierto aire necrológico anticipado. Aunque sea justo y necesario este acto, esta ceremonia pública de consagración. Ya el propio Paz nos ha prevenido acerca de la manía de embalsamar a los artistas en vida, de convertirlos en la máxima atracción de la feria/circo que se acoge bajo este toldo/carpa de la literatura, de transformarlos en monstruos inofensivos...

Pese a ello vamos a contribuir a inquietar a Paz acerca de su ya real canonización literaria. Vamos a caer en esa manía, pero no con ánimo embalsamador ni de oficiante de difuntos, sino con alegría, con sana admiración, y con un incipiente pavor. Porque—y esto me parece evidente—la obra de Paz no cuenta con mejor crítico que el propio Paz y que ella misma. Porque la poesía de este mexicano errante se basta a sí misma y por sí misma. Así que dispongamos el reconocimiento en la convicción de que la lucidez de Paz le va a hacer inofensivo, seguro de que no entrañará riesgo para Paz—en todo caso, sí para mí—y de que el poeta seguirá siendo tan peligroso, tan inquietante, pese a los homenajes y, a lo mejor, aún más—eso espero—merced a ellos.

II

Aquí comienza el tiempo.
O. P.

Me parece obvio—aun así repitámoslo para los duros de oído y los que padecen miopía galopante—que la poesía contemporánea tiene contraídas muchas deudas con respecto a la obra de Octavio Paz. Una de ellas es la de la liberación de la palabra. Como dice Jean Franco al ocuparse de Octavio Paz [1], el fin de la poesía no es dominar las palabras y el tema, sino liberarlas y devolverles su magia primitiva. Y la liberación de la palabra consiste en librarlas de la «utilidad», de su función como instrumento de comunicación. En definitiva, despojarlas de los «preceptos» y de la «domesticación». O en palabras de Paz:

> «Durante un momento la palabra deja de ser un eslabón más en la cadena del lenguaje y brilla sola, a medio camino entre la exclamación y el pensamiento puro. Lo poético la obliga a volver sobre sí misma, a regresar a sus orígenes» [2].

Esto, en definitiva, lo encontramos explicitado en toda la creación poética de Octavio Paz. Pero hay un poema que me parece significativo y que no me resisto a transcribir. Se trata del titulado «Las palabras», incluido en *Libertad bajo palabra:*

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

«El poeta revela al hombre creándolo», nos dice Paz. De ahí su concepción del acto poético, de la poesía como amor, como religión y como

[1] JEAN FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana,* Editorial Ariel, Barcelona, 1975, página 315.
[2] OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pág. 12.

crítica. De ahí la palabra: «libertad que se inventa y me inventa cada día». Tendríamos que remontarnos a los románticos alemanes, a Rimbaud, a Apollinaire, Mallarmé, Blake y tantos otros «malditos», incluidos los surrealistas, a T. S. Elliot, etc...., para rastrear algunas fuentes de las concepciones poéticas de Paz. Pero—ya lo dijo alguien—no tengo vocación de crítico hidráulico.

Paz se empeña en devolvernos a nuestro tiempo original por obra y gracia de la revelación y de la palabra o de la revelación de la palabra. Pero nunca ignora los componentes sociales e históricos de ese retorno a los orígenes. Y eso le ha llevado a ser un disidente, un impertinente heterodoxo que comienza haciendo crítica del lenguaje, en su poesía, y sigue criticando las estructuras dentro de las cuales está inmerso ese lenguaje, en su ensayística:

> «La poesía y la historia se complementan, a condición de que el poeta sepa guardar las distancias. El poder, aun si es un poder revolucionario y generoso, por ley natural tiende siempre a neutralizar y anular no sólo las heterodoxias, sino las diferencias»[3].

Las actitudes humanas de Paz corroboran y dan coherencia a sus textos, como lo demuestra su dimisión del cargo de embajador en 1968, a raíz de la matanza de la Plaza de Tlatelolco en México.

«Un libro, un texto, es un tejido de relaciones», escribió Paz. La literatura, pues, es una estructura relativa, cambiante y dependiente. Es, como dice Carlos Fuentes[4], un espejo y negación de las sociedades históricas, a las que obliga a verse como estructuras mortales por mutantes, mutantes a su pesar. Las sociedades históricas dejan de saberse monolíticas y sin fisuras y evidencian también su dependencia y relatividad. En el poema se hacen presentes las memorias y las aspiraciones humanas.

Por eso la lectura de la obra de Paz es la de un mundo verdadero y humano. Por eso su poesía es un diálogo entre el hombre y el universo. Por eso nos asalta un desasosiego, una intranquilidad curiosa por tratar de acceder a todas las cosas que encierran los textos de Paz. La lectura se convierte así en ese lugar de convocatoria que Paz propone y defiende como posibilidad de acceder al pleno conocimiento de la realidad humana, disfrazada y difuminada tras las palabras.

La postura de Paz frente al lenguaje concebido como un interrogante que se debe dilucidar, nunca una seguridad que haya que aceptar[5], le ha llevado a sus peculiares concepciones del tiempo, el espacio, la otre-

---

[3] OCTAVIO PAZ, *El signo y el garabato*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973, págs. 164-165.

[4] CARLOS FUENTES, *El tiempo de Octavio Paz*. Prólogo a *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

[5] JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Octavio Paz*, Ediciones Júcar, Colec. «Los Poetas», Madrid, 1975, página 14.

dad, el erotismo y la historia. Sus propuestas—insistimos una vez más—son arriesgadas y pueden ser puestas en duda. Pero la brillantez de la exposición, la lucidez de que aparecen revestidas y la perfecta conjunción de teoría y praxis en la obra de Paz nos arrastra, nos encanta y nos inclina hacia su aceptación, pese a los posibles reparos:

> «Los dos poetas en lengua castellana que mejor ejemplifican la correspondencia entre el sistema de representación y la concepción del mundo contemporáneo son, según creo, César Vallejo y Octavio Paz. En Octavio Paz esa reciprocidad es aún más explícita que en Vallejo, porque el pensamiento metafórico, el mito, va siempre de la mano de la teoría» [6].

La concepción de la poesía que tiene Paz viene a relacionar el ritmo poético con los esquemas universales. Unos esquemas que van más allá de los males de la cultura positivista de Occidente, y en los que abarca las culturas orientales, la sensibilidad japonesa, los principios del Yin y el Yang..., etc. «La tradición y la ruptura o tradición de la ruptura», como dice Fuentes: el mundo como lugar de coexistencia y de contaminación de civilizaciones, obra del lenguaje.

Paz se lanza a la reconstrucción del mundo y concibe al hombre como un ser relativo dentro de las civilizaciones, porque la historia de los hombres es una y los signos que la escriben están en rotación. La liberación del hombre plural es el siguiente paso:

> «... la liberación de los hombres en la soledad abierta que es su relación con los demás hombres y con el mundo» [7].

O lo que es lo mismo: «Aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo», que escribió el poeta mexicano. La experiencia viajera de Paz y su contacto con las diferentes formas de cultura, le han convertido en un peregrino por las distintas civilizaciones y de ellas nutre su *corpus* poético y ensayístico con una capacidad de simbiosis, de confrontaciones, de diversificación, asombrosa.

Pienso que las constantes poéticas de Octavio Paz, la coherencia y evolución de su obra y el contenido de sus teorías poéticas no son más que la conclusión lógica de su postura frente al hecho literario. Es la muestra del rigor con que asume su actitud de escritor: «El escritor es una voz disidente, crítica.» Este papel heterodoxo hace que Paz se interrogue a sí mismo y nos deje planteadas numerosas cuestiones enormemente sugestivas. Los diversos momentos que jalonan la evolución de la obra de Paz—siempre coherente con ella misma—dan respuesta

[6] Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1971, pág. 203.
[7] Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 13.

a algunos de esos interrogantes. Otros quedan sin dilucidar y por ello su obra queda abierta a posibles continuaciones. Porque Octavio Paz es el ejemplo de un escritor en constante investigación de su propio trabajo. Paz se impone una ininterrumpida renovación en respuesta al reto de la realidad y de la palabra. Jorge Rodríguez Padrón señala ese riesgo que asume:

> «Así, la obra de Octavio Paz se aparece siempre como algo totalmente abierto a la sorpresa, a la novedad sugerente, al enfoque inédito de viejos problemas literarios o culturales, en el más amplio sentido. Puede que la interpretación que de ellos da nuestro escritor no contente a todos; puede ser que hasta él mismo se sienta insatisfecho y continúe inquiriendo sobre las posibilidades que aún le brinda ese trabajo. Zdenek Kourim advierte que Octavio Paz nunca explica, sino que "hace, interroga la realidad o, más precisamente, lo que se manifiesta en su nombre"» [8].

No me importa confesar mi apasionamiento por la producción de Octavio Paz. Un apasionamiento que sé compartido por muchos y que no impide la objetividad. Porque eso: ser «objetivo»—palabra de frías resonancias—, no está en oposición con el entusiasmo. Por otra parte, ser objetivo y entusiasta con la obra de Paz es muy fácil. Basta con acercarse a ella. El primer contacto nos deslumbra. El segundo da paso a un intento racionalizador del porqué de la admiración. Y la relectura—las relecturas—nos confirma en esa suerte de cautivación apasionada que se acrecienta con nuevas sorpresas, tanto críticas como intuitivas. Este proceso no es más que la evidencia de la calidad de la obra de uno de los más grandes creadores contemporáneos. Podemos tomar contacto con la obra de Paz desde la postura del lector virgen, sin más placer que el del gozo receptivo, o teniendo en cuenta ese complejo y personalísimo mundo de relaciones, erudición, crítica... La aventura tendrá el mismo resultado: la sorpresa, el entusiasmo.

Por todo esto no me parece gratuito repetir con Jorge Rodríguez Padrón que el conocimiento de Octavio Paz es imprescindible para entender, en un elevado tanto por ciento, los problemas y cuestiones más debatidos de la actual literatura escrita en castellano. Por muchas razones, Octavio Paz nos parece un escritor singular.

A punto de concluir estas líneas introductorias he de hacer otra confesión. Las características de la poesía de Paz han quedado ya ampliamente manifiestas en numerosos trabajos críticos. Y, sobre todo, en una obra del propio poeta: *El arco y la lira.* Allí Paz examina la naturaleza del poema y analiza sus componentes. El estudio del poema lleva a Paz a plantearse un nuevo problema: el de la creación poética. Allí se

[8] Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, págs. 10-11.

nos habla de la «inspiración», de los componentes históricos y sociales de la poesía, de su función... Y todo lo que manifestó Paz en *El arco y la lira,* al que ha ido añadiendo otras aportaciones en nuevos libros de ensayo, se cumple en su propia poesía... Entonces ¿desde qué perspectiva abordar la obra de Paz?...

Ya antes habíamos mencionado que, entre otras cosas, la poesía de Paz comprende, fundamentalmente, unas originales propuestas—que la caracterizan—sobre el espacio, la otredad, el erotismo, la historia y el tiempo. Por este último elemento me he decidido, intentando rastrear o evidenciar los orígenes, los factores, que dan forma a esa concepción de Paz. El mismo lo dijo: «Hambre de encarnación padece el tiempo.»

III

Todo poema es tiempo y arde.
El presente es perpetuo.

O. P.

Carlos Fuentes, en el citado prólogo a la edición española de *Los signos en rotación,* transcribe unos versos de las jornadas revolucionarias del movimiento estudiantil del mayo francés:

Qui le croirait! on dit, qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués à pied de chaque tour
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

Y más adelante aplica estos versos a la obra de Paz:

> «La obra literaria de Paz es una constante encarnación del tiempo, pero no del tiempo que marcan los relojes antes que disparen contra ellos, sino de ese triple tiempo humano que, al "arrêter le jour", se instala en el presente sólo para recordar el origen del ser e imaginarlo en la *meta.*»

Permítasenos seguir acumulando algunas citas más. Nos dice Jean Franco:

> «... su insistencia (la de Paz) en que el "tiempo" poético es algo distinto del tiempo vivido o duración, que la poesía es ontológica, que su lenguaje debe asumir variedades inmensas e incluso las contradicciones de la experiencia» [9].

[9] JEAN FRANCO, *op. cit.,* pág. 317.

Finalmente, oigamos al propio poeta:

> «En perpetuo cambio, la poesía no avanza. La poesía es nuestro único recurso contra el tiempo rectilíneo, contra el progreso» [10].

Y en otro sitio:

> «... presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca» [11].

A riesgo de haberme excedido en la sucesión de citas, pienso que no son gratuitas. Estas, sacadas de entre otras muchas que omito para no tener que apelar a la misericordia del lector, nos muestran, de una parte, la insistencia de Paz en el tiempo—que ya habíamos dicho constituye una de sus aportaciones más originales e interesantes—y, de otra, la singularidad con que aborda esta cuestión.

En *El arco y la lira* ha quedado plasmada la concepción de Paz en este sentido. Resumamos y recordemos. El poema es mediación entre una experiencia original y un conjunto de actos y experiencias posteriores. El poema consagra esas experiencias que sólo adquieren coherencia y sentido en tanto se refieren a la experiencia original. Entonces, en el poema, el tiempo cronológico deja de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos. Se convierte en comienzo de otra cosa.

Así, pues, el poema conlleva un doble movimiento inseparable de la operación poética. Por un lado, al ser el poema un producto histórico, transmuta el tiempo histórico en arquetípico. Y, además, encarna ese arquetipo en un ahora determinado e histórico: «Afirmación de aquello mismo que niega: el tiempo y la sucesión.»

Pero el tiempo de la poesía de Paz no pretende una falsa percepción de lo cerrado. Por el contrario, es una apertura permanente. Es un signo de relación, de necesidad, que reclama un espacio: «desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura». En ese espacio temporal confluyen, «en la consagración del instante», una multiplicidad heterogénea y viva. Si el poema recrea experiencias originales nacerá, como señala Rodríguez Padrón, de la contradicción entre el carácter no histórico de las mismas y el marcadamente histórico del hombre:

> «El poema empieza a ser ya una sensación de contorno, no una transmisión de experiencias o ideas históricas. Se trata de una experiencia en sí mismo, una experiencia que es sensual e intelectual, y ambas fuerzas confluyen en el centro, en el puente que se tiende conciliador entre

[10] Octavio Paz, *Corriente alterna*, Ed. Siglo XXI, México, 1968.

[11] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, pág. 10. Cito por la edición de «La Centena», Barral Editores, Barcelona, 1969.

ambos: la palabra, el poema como lugar de convocatoria. Y si el tiempo era inicialmente una conquista, algo que había que asumir, ahora se hace instante en el que todo discurre y que siempre retorna al origen; nunca es un padecimiento de la fugacidad histórica de la existencia» [12].

El poema como espacio en el que confluyen la historia y el instante. Tiempo que nos regresa y que regresa al principio: «Por un instante están los nombres habitados.»

Ese distinto tiempo que nos propone Octavio Paz recoge y relaciona formas dispares del hecho temporal. Nos encontramos ante una síntesis de articulaciones temporales. Rodríguez Padrón ha establecido los esquemas occidentales que, en este sentido, confluyen en Paz [13]. De una parte, el tiempo cíclico, en el que la alegoría es el lenguaje caracterizador y la analogía su actitud más significativa. El tiempo lineal aporta la crítica y la ironía. Y el tiempo puntual, por el que descubrimos la atracción y la dispersión, la multiplicación comunitaria: la otredad. Es un tiempo instantáneo y fragmentario, determinado por lo irracional. Entramos—según Paz—en el tiempo del cuerpo, en el tiempo de la consumación inmediata.

Además, las culturas precolombinas han aportado caracteres muy significativos a la formulación temporal de la poética de Octavio Paz. «Piedra de sol» es un buen ejemplo de ello y una muestra más de cómo nuestro poeta lleva a una perfecta conjunción la teoría con la práctica. En este espléndido poema, Paz emplea la técnica simultánea, pero, sobre todo, es una imagen del no-tiempo que es la poesía. Los 584 versos que lo componen se corresponden con el número de años del calendario azteca. La forma es circular y el poema queda comprendido entre esa imagen de «un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado más danzante, / un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre: », que son los versos que abren y concluyen el poema. El discurso poético se inicia y vuelve al comienzo sin paradas que interrumpan la fluidez. El último verso vuelve a presentar una forma abierta. No concluye, sino que la signatura de los dos puntos posibilita un nuevo comienzo, un nuevo tiempo cíclico, a la manera del calendario azteca.

En *Los hijos del limo,* Paz nos manifiesta la primitiva concepción de ese tiempo que regresa, de ese tiempo original:

«Nada más opuesto a nuestra concepción del tiempo que la de los primitivos: para nosotros el tiempo es el portador del cambio, para ellos

[12] Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.,* pág. 101.
[13] Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.,* págs. 57-59.

es el agente que lo suprime. Más que una categoría temporal, el pasado arquetípico del primitivo es una realidad que está más allá del tiempo: es el principio original»[14].

En definitiva, lo que Paz nos dice es que los tres tiempos nuestros —pasado, presente, futuro—, la relación que existe entre ellos, es distinta en cada civilización. Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. Se trata de un pasado inmemorial, no reciente. Un pasado «que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen».

Octavio Paz nos está diciendo que ese pasado tiene un doble carácter: es tiempo inmutable, impermeable a los cambios; además es un presente, no lo que pasó una vez, sino lo que está sucediendo siempre.

Ahora bien, las civilizaciones del Oriente y del Mediterráneo y, fundamentalmente para lo que a nosotros nos interesa, las civilizaciones de la América precolombina, introducen una novedad: «El pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo». Para estas civilizaciones el pasado de los primitivos—pasado siempre inmóvil y siempre presente—se despliega en círculos, en espirales: las edades del mundo. «Sorprendente transformación del pasado atemporal: transcurre, está sujeto a cambio y, en una palabra, se temporaliza». Concluye Paz entonces que el pasado es una edad venidera. El fin del ciclo es la restauración del pasado original.

¿Cómo salir del círculo del tiempo? El contacto de Octavio Paz con las culturas orientales aporta nuevos datos. Oigamos al poeta:

> «Desde los albores de su civilización, los indios imaginaron un más allá que no es propiamente tiempo, sino su negación: el ser inmóvil igual a sí mismo siempre (brahmán) o la vacuidad igualmente inmóvil (nirvana). Brahmán nunca cambia y sobre él nada puede decirse, excepto que es; sobre nirvana tampoco nada puede decirse, ni siquiera que no es. En uno y otro caso: realidad más allá del tiempo y del lenguaje»[15].

¿Y qué nos había dicho Octavio Paz en «El arco y la lira»? Pues que el tiempo cronológico deja de fluir, deja de ser sucesión para convertirse en «comienzo de otra cosa». Cierto que es una simplificación que podría parecer elemental. Las tesis de Paz en «El arco y la lira», tanto como en el resto de su obra crítica y su obra poética, son mucho más complicadas, cuentan con muchas más resonancias que esta conclusión aparentemente simple que yo propongo. Pero curémonos en salud

---

[14] Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 26.
[15] Octavio Paz, *Los hijos del limo, op. cit.,* pág. 29.

diciendo que puede ser, simplemente, una conclusión-resumen. Pero no acaba ahí.

La curiosidad insaciable de Paz, el análisis y la asimilación que lleva a cabo de formas de civilización tan poco emparentadas con la occidental, ha hecho que su poética—y, evidentemente, su concepción del tiempo—quede abierta a nuevas posibilidades, a nuevas interpretaciones.

Hay un libro precioso de Octavio Paz, en colaboración con Eikichi Hayashika, que nos pone en contacto con otra de las preocupaciones estéticas del mexicano. Se trata de *Sendas de Oku*[16]. Allí nos dice Paz:

> «El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes—porque son sólo un instante—de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad.»

Nuevamente vemos repetida la palabra «instante». Y, recordamos que lo que lleva a la práctica al poeta mexicano es esa «consagración del instante». El Zen afirma que el estado «Satori»—en japonés, que en sánscrito es «Sanbodhi»—es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes: «momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene—se derrumba. Este instante niega el tiempo y nos enfrenta a la verdad».

Todos los diferentes caminos y prácticas del Zen se enlazan en una vía central que es la de la meditación. Algunas sectas buscan la iluminación, el estado «Satori», mediante el estudio de los libros canónicos (Sutras); otras por la devoción (algunas tendencias del Mahayana); otras por la magia ritual y sexual (Tantrismo)... Cualquiera que sea el camino, el «Satori» viene a significar más «estar en la verdad—ser la verdad en casos extremos—que saberla».

Habíamos dicho que la poesía de Paz es un diálogo entre el hombre y el mundo. La visión, la lectura de sus poemas no es lineal o sucesiva, sino que es múltiple. Como si en la disposición espacial de la página tuvieran cabida—que la tienen—diferentes y heterogéneas informaciones que se van acumulando hasta formar ese lugar de encuentro, ese presente instantáneo que es el poema, resumen del universo. Pero como diría Zen, ese presente instantáneo no es «esto» ni «aquéllo», sino, más bien, «esto y aquello». Resulta difícil intentar resumir con palabras lo que manifiesta Zen porque—así lo dicen—es una «doctrina sin palabras». Pero con ellas trabajamos y se trata—al menos eso pretendo— de dar una idea aproximativa, aunque su exposición pueda parecer confusa y poco exhaustiva. Confío en la buena voluntad de los lectores.

---

[16] MATSUO BASHO, *Sendas de Oku*. Versión castellana de OCTAVIO PAZ y EIKICHI HAYASHIYA. Introducción de OCTAVIO PAZ. Barral Editores, Barcelona, 1970.

El ejemplo más claro de todo lo que venimos diciendo lo encontramos en el poema de Paz titulado «Blanco» [17]. El tema de este poema es el lenguaje, pero el lenguaje es «un cuerpo que se fragmenta y une». Por eso «Blanco» es un poema en movimiento que admite diferentes lecturas y complementarias, paralelas o simultáneas. Podríamos decir que «Blanco» es una experiencia—sugestiva y espléndida, por otra parte—realizada con signos en movimiento. Pero, además, Paz despliega simultáneamente el tiempo y el espacio correspondientes a esos signos, al movimiento de los mismos. El poema se hace tiempo él mismo: «El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuera tiempo». Y nos dice Rodríguez Padrón:

> «No hay tiempo y espacio como entidades diferenciadas, sino que todo se consuma en el espacio. Espacio en que se da una combinatoria de signos, una rotación constante de dispersiones y atracciones equivalentes a una rotación semántica» [18].

Octavio Paz nos presenta toda una visión del mundo en sus poemas. Como si hiciéramos un corte en el devenir del tiempo y quedaran retratados todos los elementos que conforman esa sección, pero teniendo en cuenta lo pasado y lo por venir.

Podríamos multiplicar los ejemplos. La capacidad de ser consecuente con sus teorías ha llevado a Paz a otro experimento muy significativo. Hablo de *Renga* [19], escrito en colaboración con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Thomlison. «Renga» no es más que la ejemplificación práctica de la noción que de la otredad tiene Paz: «El verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje». Pero aquí el tiempo tiene su papel fundamental. Al acercarnos a «Renga» podemos percatarnos cómo el tiempo se va cumpliendo; podemos asistir a las diferentes etapas de la marcha del tiempo que van confluyendo en el acto creativo. Al ser varios los escritores—trasladación occidental de esta forma poética japonesa—asistimos a los titubeos, a las incertidumbres, a la coherencia que se va estableciendo al mismo tiempo que el poema crece. Es un retrato del presente, del instante en que *Renga* va cobrando vida y, paralelamente, con la lectura, es la plasmación de otro presente—el del lector—que participa, a su vez, de los dos tiempos. Con ello nosotros—lectores—estamos recreando el tiempo de la creación de la escritura y, a la vez, viviendo en el nuestro propio.

---

[17] Cito por la edición de «La Centena».
[18] JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *op. cit.*, pág. 155.
[19] OCTAVIO PAZ, JACQUES ROUBAUD, EDOARDO SANGUINETI y CHARLES THOMLISON, *Renga*, Ed. Gallimard, París, 1971.

Si hay algo que sorprende y justifica nuestro entusiasmo por la obra de este poeta—y no me importa repetirlo—es la extraordinaria coherencia de toda su producción, la increíble fidelidad para con ella misma. Paz ha cumplido, y sigue haciéndolo, ese precepto de disidencia que atribuye al escritor, hasta límites insospechados. Cada nueva obra de este mexicano peregrino constituye una nueva sorpresa, un nuevo dato a tener en cuenta para la mejor comprensión de sus presupuestos. Paz no se contenta con poner en entredicho buena parte de la cultura, de la literatura occidental, sino que lo hace con su propia obra y sigue contumaz en esa vía de clarificación, de consecuencia con sus postulados. Su preocupación por dar cumplida cuenta sobre sus teorías sobre el tiempo, sobre ese «presente perpetuo», o esa «consagración del instante», que es el poema, ha hecho que intente nuevas formas de expresión. Tal es el caso de «Topoemas» [20]. Bien es cierto que aquí nos encontramos con otra tentativa de las posibilidades de la visualización de los ideogramas. Se trata de una concentración y multiplicación de los sentidos, al tiempo que concentra y multiplica la relación entre ellos. Pero todo esto se produce en un tiempo abierto. En un tiempo que es no-tiempo. Alguien ha dicho que aquí estamos más próximos a la pintura... Pero las diferencias son evidentes. Nos dice Paz:

> «Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. (...) En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar» [21].

La paradoja poética de Paz, la paradoja de su poética, es que al tiempo que transcurre en el tiempo, todo se da cita en el momento.

Quizá *El mono gramático* sea su tentativa más interesante, una especie de resumen de todas sus propuestas. En él Paz sincroniza los fundamentos de la creación teórica con la materialización práctica. *El mono gramático* nos enfrenta a una crítica del tiempo del discurso. Seguimos a Rodríguez Padrón cuando manifiesta que el acto puro de escribir y leer es complementario, tiende al origen. Y nos había dicho Paz que «por la escritura abolimos las cosas, los signos, apuramos el sentido y, casi inmediatamente, lo disipamos: el sentido vuelve al amasijo primordial». Pero, además, en *El mono gramático,* Octavio Paz hace una valoración de lo instantáneo, de la confusión y plenitud del tiempo cronológico-histórico y sus fases convencionales—pasado, presente, futuro—. Esa valorización de que habla Rodríguez Padrón se lleva a cabo

[20] Octavio Paz, *Topoemas*. Cito por «La Centena».
[21] Octavio Paz, *El mono gramático*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 109.

en la consumación y recuperación de ese instante. Concluimos, pues, que el origen no es una «vuelta a», sino la constante iniciación. Reconocido el lenguaje como la distancia entre las cosas y nosotros, lo que queda es la anulación de la distancia a fin de que encontremos el reverso del lenguaje. A partir de entonces, la poesía se revelará no como un proceso narrativo, como transcurrir de un tiempo exterior a ella, sino como final, como consumación y culminación [22].

Creo que *El mono gramático* es una de las obras más arriesgadas de Octavio Paz. Al descalabrar el orden convencional de la lectura tradicional, al volver constantemente al principio, encontramos la palabra que su escritura está continuamente reiventándose y, al mismo tiempo, inicial, la originaria escritura. Con esta obra Paz vuelve a confirmarnos abriendo nuevas posibilidades para la poesía en castellano.

El mono gramático es una constelación de signos y de imágenes, de presencias fonéticas y semánticas. Es una indagación en torno al sentido del lenguaje y sus relaciones con la realidad fenoménica. Correspondencia entre idea y verbo, palabra y percepción, erotismo y conocimiento. Mitos cosmogónicos orientales y arquetipos revelados en el arte romántico o en el arte de los dementes, convergen ocultamente. El budismo tántrico, en tanto que experiencia mística de lo absoluto, se manifiesta afín a la revelación poética. Y—como dice Paz—la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana. Revelación que se cristaliza en una eternidad momentánea:

> «En el camino de Galta siempre recomenzado, insensiblemente y sin que me lo propusiera, a medida que lo andaba y lo desandaba, se fue construyendo este ahora de la terraza: yo estoy clavado aquí, como el baniano entretejido por su pueblo de raíces, pero podría estar allá, en otro ahora—que sería el mismo ahora—. Cada tiempo es diferente; cada lugar es distinto y todos son el mismo, son lo mismo. Todo es ahora» [23].

La paradoja que nos presenta Paz es difícil de asimilar; muchas veces nos vemos obligados a recurrir a la intuición, a la percepción imaginativa. Vivimos—nos dice el poeta mexicano—en un ahora en perpetua rotación, en un mediodía nocturno. Vivimos un presente fijo e interminable y, no obstante, en continuo movimiento...

Nuestra concepción tradicional del tiempo poético ha sido desfenestrada lúcidamente. Se han quitado puertas al campo y nos asaltan inquietudes, visiones insospechadas, posibilidades inabordadas. Octavio

---

[22] Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, pág. 150.
[23] Octavio Paz, *El mono gramático*, *op. cit.*, pág. 121.

Paz ha hecho lo más difícil: ha expuesto críticamente sus coordenadas y ha sabido cumplirlas con eficacia y hermosamente. Los signos continúan en rotación, el arco y la lira siguen tensos, prestos para nuevas saetas y para nuevos acordes. El mono gramático sigue viviendo, en libertad bajo palabra, en un presente perpetuo.

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

MATERIALES PARA UNA TEORIA POETICA

Sin Dios el mundo se ha vuelto
más ligero y el hombre más pesado[1]

Junto a su obra de productor poético o entremezclada con ella, Octavio Paz ha formulado una dispersa y fragmentaria teoría poética que es muy factible sistematizar. Este trabajo apunta a esbozar sus líneas de fuerza, no a agotarlas. Quede para otra oportunidad o para otros investigadores la posibilidad de un tratadito más exhaustivo.

El significado flotante

Si, como Mallarmé le dijo a Degas según el testimonio de Valéry, los poemas se hacen con palabras, cabe fijar los límites del lenguaje más allá de los cuales éste empieza a ser poético. Octavio Paz es, en este sentido, un consecuente mallarmeano; el paso al límite se da a partir de dos extremos que tensionan lo lingüístico y lo transforman en poesía: el despegue del significado y la manipulación no utilitaria del lenguaje.

Vale la pena, en este sentido, transcribir *in extenso* este pasaje de *Poesía y poema:* «Un «azul poético» no es un azul determinado; es un azul que se balancea, desasido, oscilante, entre todas las posibles direcciones de lo azul: ha dejado de ser voz indicadora (verbigracia: azul de mar, de unos ojos o de un objeto) sin por eso alcanzar una significación abstracta. El «azul poético» no es un azul de esto o aquello, pero tampoco es «lo azul». Librado a su propia fuerza verbal, no se adhiere a ningún objeto ni se limita a una significación particular. Flota, sin que nada lo sostenga; a la deriva, no va a ninguna parte, salvo, acaso, al encuentro de sí mismo» [2].

Este párrafo permite fijar el espacio de lo poético en la gran superficie del lenguaje. En una provincia está el uso pragmático de las pala-

---

[1] Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, pág. 119.
[2] Octavio Paz, «Poesía y poema», en *El arco y la lira*, F. C. E., 1956.

bras. En el ejemplo propuesto, «azul», puede ayudar a acotar referentes: ojos azules, pantalones azules, mar azul, etc. En otra provincia, está el uso conceptual (si se quiere: «científico») de las palabras. Lo «azul» es una vibración etérea que afecta la retina a tantas oscilaciones por segundo, produciendo un determinado efecto cromático, etc. ¿Es que el espacio poético es intermedio entre ambos, entre el azul del cartel de publicidad y el del tratado de fisiología óptica? No.

No estamos ante un término medio ni ante una síntesis. Estamos ante una categoría tercera, que permite separarnos de la lingüística para entrar en la poética. El uso poético del lenguaje consiste, en un sentido, en desasirlo de su utilidad inmediata, o sea referir, comunicar. El lenguaje utilitario es una significación con un término desechable. Si digo «pantalones azules» y logro que tú los imagines o dirijas tu mirada hacia el escaparate de una tienda donde se muestran unos tejanos, mi signo (el sintagma «pantalones azules») es desechado por *ti* al cumplirse el ciclo comunicativo. Lo tiras a la basura, como el bote de conservas o la cáscara de plátano. Te importan el escabeche o la carne de la fruta.

El lenguaje, al poetizarse, deja de ser un valor de cambio, por el cual se truecan los significados. El signo ya no «paga» la adquisición de ningún significado. Es un valor de uso, que atesora la palabra en el fondo—o en el abismo sin fondo, cf. Valéry otra vez—de sí misma. La palabra exhibe una densidad propia que no remite a un telón de fondo significativo. No es camino que lleva al significado ni velo traslúcido que lo deja ver. Por el contrario, es más bien laberinto y tejido que obstruye la recta mirada.

En otro sentido, la poeticidad del lenguaje rompe la vinculación, «gemela» si se quiere, del significante-significado. Este comienza a desasirse de aquél y a flotar. Lo dice Octavio Paz en el párrafo copiado: pierde su sostén, deriva, no se dirige a ninguna parte, salvo, tal vez, a su propia esencia, a su verdad última (y primera, como veremos) o hacia algo que funciona como si lo fuera.

Hay—mejor dicho, habría—que citar, otra vez, a Mallarmé y a su buen discípulo Valéry para llegar a otro buen alumno suyo, nuestro autor. Conviene evitar esta digresión. Baste recordar—y ello justifica otra cita prolongada—a Proust. Las imágenes plásticas son más explicativas. Cuando el narrador de la *Recherche* visita el estudio del pintor Elstir, se le ocurre reflexionar así: «... el estudio de Elstir se me apareció como el laboratorio de una suerte de nueva creación del mundo donde, del caos que son todas las cosas que vemos, él había entresacado, pintándolos en diversos rectángulos de telas que allí estaban, colocados en todos los sentidos, aquí una ola del mar aplastando con cólera sobre la arena su espuma lila, allí un joven vestido de hilo blanco, aco-

dado sobre el puente de un barco. La chaqueta del joven y la ola deslumbrante habían cobrado una nueva dignidad desde el momento en que seguían siendo, aunque desprovistas de aquello que aparentaban consistir, una ola que ya no podía mojar a nadie, una chaqueta que ya a nadie podía vestir» [3].

Ola, sí, en tanto figuración plástica de algo que, descifrado con cierto código al cual se halla acostumbrada nuestra visión, se ve «como una ola». Chaqueta, análoga. Pero no objetos de cambio «ola» y «chaqueta», sino objetos de uso poético, que no sirven para someterse a su utilidad inscripta—mojar al bañista, vestir al friolero o al púdico—, sino que se rigen a sí mismas, se señalan, se acarician, se muestran sin dejarse atrapar.

En cuanto a la flotación del significado respecto del significante, que hace flotar también a éste al romper su necesario lazo semiótico, ha sido señalada, hace poco, a partir de las observaciones antropológicas de Lévi-Strauss, como una de las notas de lo artístico. Cuando la dosis de significante excede la medida de lo significado, se rompe la relación de bloque, de necesaria relatividad, entre ambos términos. Hay una cuota significante que no tiene significado y «flota» respecto a él, en busca de algo que fuera como significativo, pero que no lo es, al menos en el sentido de la estructura comunicativa clásica. El arte y el mito pertenecen a este mundo del «significante flotante», opuesto al mundo de la correspondencia entre significante y significado, que es propio de la ciencia [4].

Por la vía del exceso significativo volvemos al otro aspecto de lo poético en el lenguaje: exceso, lujo, despilfarro. Mentamos una ola que no moja (que no «sirve» para mojar) y una chaqueta que no viste (que no «sirve» para vestir). En términos de mercado, construimos algo inútil, superfluo, estético. Señalamos algo azul que no está en ninguna parte y no transcurre por ningún tiempo. Ni en el espacio de las cosas azules, ni en la utopía de los conceptos azules. En sus entresijos, como si el mercado del lenguaje no advirtiera el exceso ni lo que, tal vez, sea un hurto lingüístico: «Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ninguna parte a ningún lado» *(Hacia el poema,* de *¿Aguila o sol?,* 1949).

---

[3] MARCEL PROUST, *Recherche,* edición Pléiade, I, 34.
[4] JOSÉ GUILLERME MERQUIOR, *L'esthétique de Lévi-Strauss,* P. U. F., París, 1977, págs. 18 y ss.

La ruptura con el mundo de la significación utilitaria y de la abstracción científica, la flotación de la palabra poética, produce un «efecto de libertad». El lenguaje ya no está ligado a la tarea de significar, al bloque semiótico que encadena el significante al significado. Hay un hiato que se produce por la poetización de las palabras y, a partir de él, ellas se liberan. «Mediante un repentino tajo lo poético desarraiga las palabras. Sueltas, parecen adquirir conciencia de sí mismas» (*Poesía y poema,* cit.).

La autoconciencia de la palabra a través de la poesía encamina a aquélla hacia un espacio (que ya no es lo poético), a partir del cual vive en gratuidad. Si se permite la exageración, y aprovechando la proximidad filológica, podría decirse que vive en «estado de gracia». Gratuidad remite a caída del valor de cambio. Gracia, a pureza, a origen incontaminado.

Si, a partir del «tajo» poético, la palabra puede retornar a su esencia, siendo consciente del retorno y de la esencialidad, entonces puede hablarse de la poesía como de *la verdad del lenguaje.* O, por mejor decir, como de la vía regia, de la vía por excelencia, de acceso a aquella verdad, ya que el «tajo» rompe la continuidad del espacio lingüístico y abre un nuevo espacio, donde habrá que abordar nuevas caracterizaciones.

El síntoma de este pasaje de la palabra del mundo semiótico al mundo esencial, a través de la ruptura poética, es un tipo característico de goce, enraizado en la autoconciencia del lenguaje. «Y, más que conciencia, goce pleno de su ser. Un goce del que nunca está ausente la conciencia—pues una de las raíces del goce poético es, precisamente, la conciencia del idioma» (*Poesía y poema,* cit.).

El tema del goce estético, de la fruición del receptor o contemplador, obliga a pensar en largas digresiones sobre el efecto característico del arte. Será difícil hacer una teoría general del placer artístico, ya que algunos sistemas estéticos particulares se basan, precisamente, en la abolición del placer, en la práctica organizada del displacer, en la agresión o, meramente, en la suspensión de la sensibilidad para acceder a una instancia que trascienda todas las percepciones.

De todos modos, restringiendo el tema a lo mínimo, dado el carácter de estas líneas, conviene subrayar estas dos propuestas de la poética de Octavio Paz:

— la poesía se denuncia por una suerte particular de fruición, nacida de las palabras en libertad y de la vía de regreso del lenguaje a su propia y graciosa esencia;

> — el goce poético no es un placer visceral que se propone como un ejercicio opuesto a la lucidez, sino que, por el contrario, es una fruición del lenguaje poético, la autoconciencia del lenguaje a través de su poetización.

Por fin, un subrayado más: Octavio Paz escoge la palabra «idioma» al ocuparse de la fruición consciente de la poesía. Y ello no es, ni mucho menos, casual ni insignificante. Idioma no es lo mismo que lenguaje. Es, en cambio, la particularización del lenguaje en una lengua definida y de ésta, finalmente, entre los parámetros de una cierta cultura y de una cierta historia. Hay poesía de los concretos idiomas y no de la lengua ni del lenguaje. La poesía no es del fenómeno universal «lenguaje» ni de la lengua castellana, por ejemplo. Es, fatalmente, poesía de los idiomas del castellano, poesía mexicana, peruana, argentina, etc. Más caminos para futuras digresiones.

Poesía, historia y trascendencia

¿Hacia dónde se dirigen las palabras puestas en libertad, cuando el tajo poético quiebra su dependencia semiótica?

El espacio de lo poético se da en la historia. Es una de las posibilidades prácticas del hombre, la de dotar de sentido a la inerte materialidad de lo real. «Cualquiera que sea su actividad y profesión, artista o artesano, el hombre transforma la materia prima: colores, piedras, metales, palabras. La operación transmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones» *(Poesía y poema,* cit.).

Puesto que no hay poesía sin «ruptura», sin un ejercicio particular del lenguaje («estilo» es la palabra más útil para señalar el límite), siempre, en este sentido, la poesía es histórica, como lo son los estilos, las escuelas, las poéticas particulares, etc. El estilo nunca es del poeta, «sino del tiempo: el poeta no tiene estilo» (ídem).

La organización del lenguaje con un cierto sentido, a través del estilo y con el fin de transformarlo en poético, refuerza la calidad histórica, práctica, de toda obra poética. «Afirmar que es imposible escapar del sentido equivale a encerrar todas las obras—artísticas o técnicas—en el universo nivelador de la historia. Porque incluso si se piensa que la historia no posee dirección predeterminada, sino que el hombre es quien le otorga significación, ¿cómo encontrar un sentido que no sea histórico? Ni por sus materiales ni por sus significados las obras trascienden al hombre... Todo estilo es histórico y todos los productos de una épo-

ca, desde sus utensilios más simples hasta sus obras más desinteresadas, están impregnados de historia, es decir, de estilo» (ídem).

Sin embargo, la poesía «niega la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito» (ídem).

O sea: la poesía es histórica en cuanto materialidad poética, es decir, lenguaje transmutado por un ejercicio de estilo. Pero, a través de su fruición (la autoconciencia del lenguaje), el hombre concluye que la historia es tránsito, camino, lo cual equivale a transitoriedad y vía de acceso. A algo que ya no es la historia, naturalmente, sino que la trasciende.

Llegado al centro del poema, se accede a un estado similar al que los Upanishads describen como *ananda:* hay suspensión del ánimo, pérdida de peso del tiempo, reconciliación de los opuestos, deleite con lo Uno, sueño vegetal que no contiene deseos ni sueños, vida pura, mero estar, origen, niñez, amor, escape a la condición humana por la puerta de la animalidad, fusión momentánea de los contrarios, arrobo (ser otro sin dejar de ser uno mismo).

Las categorías históricas (dinámica, temporalidad) son abolidas. Las fronteras del sujeto (el otro y el sí mismo), borradas. Lo «superficial» y consciente de las sensaciones organizadas por el centro lúcido de la propia conciencia, disuelto, en favor de la «profundidad», del abismo, del limo vegetal del ser. Despojado de su ropaje histórico, el hombre regresa a la infancia y recupera su origen. Todo ir por la historia es, finalmente, itinerario ilusorio, porque es, en verdad, camino de vuelta, restauración del punto de partida. Viaje «hacia» que, por fin, resulta un viaje «desde». La unidad total tiene mucho de religazón con el Todo, o sea de participación mística. Religar, religión. La vida pura y el mero estar equivalen a supresión del tiempo, a pérdida de la continuidad y de la iteración que son propias de la historia. Sea que se viva en ciclos o en una vía recta que conduce a una finalidad, siempre lo histórico es un hilo temporal, con una necesaria y única sucesión de momentos. En su movido paisaje, todo se detiene y se funde en el *ananda.* Una síntesis dialéctica acaba de producirse, pero no con efectos de nudo para reforzar el hilo de la sucesión, sino con calidad de punto central de la trama, del cual nada volverá a partir.

Reducido a sus dos términos esenciales, el razonamiento de Octavio Paz es: la poesía se produce en la historia por mano del hombre para desorbitar al hombre de la historia y llevarlo a una instancia que la trasciende, y que ya, obviamente, no es ni histórica ni poética, sino religiosa. De una religiosidad despojada totalmente de creencias particulares acerca de lo sagrado, desnuda de toda religiosidad positiva. «Como la

creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega a la historia» (ídem). Como todo lo histórico, es transitivo (pasa de un estado a otro) y transitorio (lleva de un punto a otro). Historia, itinerario, no punto de partida ni meta.

El aparente conflicto entre historia y trascendencia logra, a través de la examinada construcción, un lugar de conciliación. La historia es un instrumento de la trascendencia, o ésta una finalidad de aquélla. El arte —y la poesía, en la especie—encuentran su rol en dicha síntesis. «Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en 'otra cosa'. Ese cambio—al contrario de lo que ocurre en la técnica— no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser 'otra cosa' quiere decir ser la 'misma cosa': la cosa misma, aquello que real y positivamente son» (ídem).

Nueva propuesta de digresión: examinar a Octavio Paz como el enésimo rousseauniano, el que propone una recuperación del origen y la incontaminada naturaleza perdida, yendo por la historia para desandar sus pasos. Y rousseauniano porque europeo (u occidental, o criollo) que mira a Oriente, que lee la poética mallarmeana con los Upanishads en la mano.

Espacio y tiempo

> «La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos de su naturaleza última.»
>
> (*Poesía y poema,* cit.)

La «misión» de la poesía en este momento histórico es, pues, para Octavio Paz la fundación de una nueva instancia religiosa. No una nueva religión positiva, sino una despojada recuperación de lo sagrado. «La empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo 'sagrado', frente al que nos ofrecen las iglesias actuales» (*La otra orilla,* en *El arco y la lira,* cit.).

Lo neorreligioso impone, desde luego, la abolición del sujeto. Recuperar la unidad perdida con el Todo o con el Uno supone la muerte personal por la despersonalización. El cantor singular cesa, dando paso a las voces de la totalidad. Este «suicidio sagrado» debería dar lugar a un final de rito, a una escena muy propicia a la sensibilidad de cualquier mexicano. Pero el poeta teorizador advierte de sus limitaciones en el

caso: «... no esperes la muerte en la batalla, ni la del criminal, ni la del mártir. Habrá una pequeña agonía, acompañada de los acostumbrados terrores, delirios modestos, tardías iluminaciones sin consecuencia» *(Antes de dormir,* en *¿Aguila o sol?).*

Despersonalizado el sujeto, se desciende al abismo, se suprime el control racional del discurso, es factible dar lugar a la escritura automática e inconsciente. Las voces del ser hablan por sí mismas, hay una suerte de inspiración, o sea de aspiración de la atmósfera de los abismos. Nueva propuesta de digresión: paralelizar a Octavio Paz con ciertos momentos de Martín Heidegger.

La disolución del sujeto acarrea, naturalmente, la disolución del centro reflexivo y luminoso que medita sobre la realidad exterior y sobre la propia realidad de su situación frente a ella. El límite se ha borrado y las categorías distintivas, también. «Abstraído en una meditación—que consiste en ser una meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la contemplación, hasta que los tres son uno—se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. Sobre todo con el lenguaje, ese cordón umbilical que ata al abominable vientre rumiante» *(Trabajos del poeta,* en *¿Aguila o sol?).* «El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer» *(Un poeta,* en *¿Aguila o sol?).*

En el fondo, la propuesta de Octavio Paz es una crítica de la razón, pero opuesta a la kantiana. Una anticrítica de la razón. En lugar de ponerse la razón ante sí misma y enjuiciarse, como si fueran dos entidades distintas—la razón juez y la razón procesada—, aquí de lo que se trata es de recuperar la ignorancia anterior al saber especulativo que ha sido la vida de la razón. Es volver al saber natural, abisal, original, «natural», donde las categorías son abolidas porque no existían antes del itinerario racional.

El saber no es saber:
Recobrar la ignorancia
Saber del saber.

(«Lectura de John Cage», en *Ladera Este,* 1962-1968)

Expandiéndose sobre la superficie del mundo, el descenso a los abismos sale al encuentro de una posible simbólica universal. Bajo la costra de las construcciones y de las significaciones históricas (en el léxico de Octavio Paz: los «estilos») yace un sistema de símbolos permanentes,

equivalentes, que se sustituyen unos a otros, pasando, sin penuria alguna, del «espacio natural» al «espacio estético». Detectarlos parece ser la tarea del poeta en cuanto proyecta su busca en dirección al «afuera» del yo. «La naturaleza no conoce la historia, pero en sus formas viven todos los estilos del pasado, del presente y el porvenir. En unas rocas del valle de Cabul vi el nacimiento, el apogeo y el fin del estilo gótico... Me detengo ante la *plata encantada,* trozo de obsidiana recubierto de una sustancia vítrea de color blanco nacarado: Monet y su descendencia. Hay que confesarlo: la naturaleza acierta más en la abstracción que en la figuración» [5].

En cuanto la busca se proyecta «hacia adentro» (digámoslo figuradamente: en vertical y hacia abajo), lo que se encuentran ya no son los símbolos universales, sino sus arquetipos, las formas inalterables, instaladas en lo primordial de un Tiempo Fuerte, fundador del tiempo y presente omnímodo, cimiento de todos los momentos de la continuidad.

Para acreditarlo, vayan dos citas, la una teórica y la otra, poética:

«Antes nos regían una Providencia o un Logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina—nos *significa*» [6].

...vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo con dos flores gemelas,
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia adentro y también hacia afuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía y arrancarle su máscara,
bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos, deletrear la escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce del camino, adonde empiezan los caminos...

(«El cántaro roto», en *La estación violenta)*

Entre las categorías fundantes que se eliminan en esta busca de símbolos universales y de arquetipos, figuran, en lugar privilegiado, el espacio y el tiempo. En el mundo primordial todo es ubicuidad y presente continuo e inmóvil. No existen ni el espacio ni el tiempo como condicionantes de lo real, tal como los concibe el sistema racional clásico.

El espacio «ubicuo», sin localizaciones particulares, de los orígenes, es el único verdaderamente real.

---

[5] *Corriente alterna,* cit., pág. 31.
[6] Idem, pág. 67.

... este instante soy yo, salí de pronto de mi mismo, no tengo nombre ni rostro,
yo está aquí, echado a mis pies, mirándome mirándose
mirarme mirado.
¿Estuve o estoy aquí?

(«¿No hay salida?», en *La estación violenta,* 1948-1957)

Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasan en esta calle
Donde
Sólo es real la niebla.

(«Aquí», en *Salamandra,* 1958-1961)

Por oposición, el espacio empírico, único ocupado por vez, peculiar, «catastrado», es irreal, no es verdaderamente real. Lejos del espacio arquetípico, el hombre se siente desolado en medio de la historia:

Soledad
Unica madre de los hombres
¿Sólo es real el deseo?
(«Luis Cernuda», en *Salamandra)*
Si es real la luz blanca
de esta lámpara, real
la mano que escribe ¿son reales
los ojos que miran lo escrito?

(Idem)

Algo similar ocurre en cuanto al tiempo. La poesía recupera su originalidad hacia las raíces inmóviles de lo temporal arquetípico (el poema). «Revive una imagen, niega la sucesión, revierte el tiempo. El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante» *(Poesía y poema,* cit.). Se va a la conquista del «tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia» (Idem).

Se trata, pues, de un tiempo no histórico, sino natural, «no como sucesión, sino como presencia constante, aunque invisible, de un presente inocente» [7], pues «el verdadero tiempo, no histórico, sino natural, no (es) regido por el progreso, sino por el deseo» (Idem).

Los ejemplos poéticos podrían multiplicarse. Para no caer en el fárrago, seleccionamos estos dos:

«Y vuelvo al llano, al llano donde siempre es mediodía, donde un

[7] Idem, pág. 61.

sol idéntico cae fijamente sobre un paisaje detenido. Y no acaban de dar las doce campanadas, ni de zumbar las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa» *(Llano,* en *¿Aguila o sol?)*

... arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre,
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante...

(«Piedra de sol», en *La estación violenta)*

La propuesta poética de Octavio Paz no es, finalmente, poética, pues el hombre, a través de ella, es lanzado fuera de la historia, más acá del tiempo y del espacio circunstanciados y, por fin, más allá de la poesía misma. La «vida por vivir» se descubre «ya vivida» y, por lo mismo, prescindible como tal vida (histórica). Queda la emigración a la «ladera Este» del mundo, a la contemplación, acaso poética en sí, pero informuhable en términos poéticos «occidentales». Una ladera oriental por la cual discurre un sabio diplomático mexicano, y en la cual empieza con imágenes coloridas y sugerentes, como le ocurre a los sempiternos viajeros de Occidente. A los hombres en tránsito por el mundo de la historia.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

LA VIGILIA FERVOROSA

1. Los dos conocimientos

Pienso que toda la obra de Octavio Paz constituye un doble conocimiento: el conocimiento poético y el conocimiento racional. Esto alude taxativamente a su doble condición de poeta y de pensador. Tales conocimientos se ensamblan e integran ajustada y armoniosamente. Lo natural y lo mítico aparecen como dos rasgos importantes de esta obra. Lo natural que es manifestación y ritmo espontáneos del universo y lo mítico como principio mágico del cosmos. Por esas vías, Paz ha dotado a su pensamiento de una aprehensión poética del mundo. Lo natural unido a lo mítico deviene lo cósmico, deviene el hombre en sus profundidades, en su *ser como es,* en su proyección sobre el tiempo y en su pendular propiedad humana, pendular porque va de su sentimiento y su intuición a su pensamiento y a su imaginación, de su sentido afirmativo a su sentido de negación, de los sí a los no de la persona.

Paz otorga una nueva perspectiva a la poesía de América latina mediante una experiencia que recoge lo mejor del continente y lo vincula con las mayores excelencias universales. Es un ejemplo de cómo se puede partir de lo local y lo nacional, asimilando luego, en su desarrollo, lo ecuménico. A la vez, es ejemplo de unidad plena y de coherencia. Paz ha asimilado el mundo con talento y en corcondancia con el mismo. Queremos aludir con esto a toda la cultura del hombre y a su sentido trascendente del individuo. Paz es un receptáculo sensible del saber humano y de los problemas del hombre de este tiempo, a los cuales ha resumido con síntesis muy precisas y enclarecedoras. Ello implica, desde luego, una concepción del mundo, ávida de la verdad y la belleza que éste encierra, ávida de revelarse y de revelarlo. Su cosmovisión se ha ido integrando paulatinamente al compás de su propio desenvolvimiento y ubicación en la Tierra. Su pensamiento ha ido de lo individual a lo social y de lo social a lo filosófico para remansarse finalmente en su visión poético-metafísica de la existencia. Al pasar de lo individual a lo social ha incorporado a sus inquietudes humanas la elaboración de

un pensamiento histórico que lo afirmaba, primero, en su mismo suelo y luego en el suelo total. Al volverse después para investigar en su propio ser nacional, en el ser de su pueblo y de su país, ha ido proyectándose hacia una visión universal del hombre, del hombre como unidad histórica evidente, del hombre como trascendencia y como inmanencia del mundo donde aquél existe. Paz ha unido ser a existencia, sentimiento y consciencia de sí a metafísica, a imagen del universo. La actitud de Paz se ha vuelto así humanística en cuanto ha puesto su interrogación y su fervor en lo más profundo del individuo y ha elevado a éste por sobre todas las cosas, a la vez que lo ha reducido a su nivel, categorizando todo lo existente.

De su examen surge la modernidad de su pensamiento cargado de futuro, partiendo tanto de un nuevo enfoque como de una nueva visión de los temas de nuestra época, lo mismo que de temas que son eternos. Como poeta y como pensador es una interrogación incesante al hombre y al mundo, al ser que es él mismo y al Ser universal para el cual se vive. Su pregunta es también—diríamos heideggerianamente—por la poesía, por el ser de la poesía, el eterno interrogante planteado esta vez hasta su mismo fondo: *Qué es la poesía.*

Con intrepidez, con lógica, con veracidad y equilibrio, el espíritu de Paz penetra en su materia con firmeza reflexiva. Psicología, sociología, estilística, lingüística, filosofía, etc.—todos los recursos del pensamiento y de la palabra, como tuvimos ocasión de verlo en *El arco y la lira* [1]—, son ingredientes de este sustancial planteamiento acerca de qué es la poesía, derivado también hacia qué es el poema y por extensión a una serie de temas conexos de la cultura y del hombre, donde el lenguaje cumple, semántica y técnicamente, una función esencial—reiteradamente expuesta y analizada por Paz—, integradora y disgregadora a la vez, como en el juego de la vida y de la muerte, juego dramático que puede simbolizar mucho de la poesía de Octavio Paz y cuyo mayor antecedente está en el propio imperio de los antepasados de su pueblo.

Si bien el tiempo, lógicamente, puede haber lastrado de cierto escepticismo el espíritu del pensador mexicano, su pensamiento se mantiene adherido a una fundamental esperanza en la libertad y el destino creador de la persona. Por eso, al recibir el «Premio Jerusalén» 1977, ha dicho: «El verdadero misterio no está en la omnipotencia divina, sino en la libertad humana». Porque su tiempo es el tiempo del hombre que no vive sino por su futuro, por lo que va a ser, por lo que aspira y *tiene que ser.* Sus libros conforman una suma de pensamiento y de clarificaciones que hacen al conocimiento del ser humano y al conocimiento y revelación de la poesía. Con ellos ha logrado en América

[1] Fondo de Cultura Económica (México, 1967, segunda edición).

latina una síntesis notable de espíritu nuevo y profético, de espíritu que indaga en la causa y en el porvenir del hombre, en el tiempo presente y en el tiempo sin fin del individuo. Cargada de temporalidad, su reflexión trasciende el tiempo, pero anticipándosele, penetrándolo y situándose del otro lado. Situarse del otro lado del tiempo es situarse del otro lado de la persona, en el Otro que es el yo en plenitud, el yo que es y deviene ser y tiempo.

Paz defiende los valores más permanentes del hombre y de un orden universal en que coincidan la conciencia y la inocencia, el individuo y la naturaleza. Por eso al examinar exhaustivamente el espíritu y la caracterología del mexicano, como más tarde los grandes mitos relativos al origen de la especie, las civilizaciones y sobre todo las religiones más predominantes, Paz está confluyendo hacia una conciencia del hombre como futuro generador de *otra vida,* de una realidad redimida por el espíritu, salvada por la poesía que revela y trasciende la condición humana. La palabra descubre entonces todo su poder dentro de la creación, desnuda ante nuestros ojos asombrados y nuestra sensibilidad estremecida en el primer día de la Tierra, su mágico sentido. «La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte, sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de tus fragmentos.» Había escrito nuestro autor, y años más tarde, esta profecía: «Si la rebelión contemporánea (y no pienso únicamente en la de los jóvenes) no se disipa en una sucesión de algaradas o no degenera en sistemas autoritarios y cerrados, si articula su pasión en la imaginación poética, en el sentido más libre y ancho de la palabra poesía, nuestros ojos incrédulos serán testigos del despertar y vuelta a nuestro abyecto mundo de esa realidad, corporal y espiritual, que llamamos *presencia amada.* Entonces el amor dejará de ser la experiencia aislada de un individuo o una pareja, una excepción o un escándalo... Por primera y última vez aparecen en estas reflexiones la palabra *presencia* y la palabra *amor*. Fueron la semilla de Occidente, el origen de nuestro arte y de nuestra poesía. En ellas está el secreto de nuestra resurrección».

En ese punto, los libros de Octavio Paz—su pensamiento y sus poemas, que son también pensamiento—se muestran, como muy pocos en América latina, encendidos y plenos de poesía. Estamos ante un constante descubrimiento de la existencia y de nuestro contorno, a partir de un centro que es siempre el hombre y a través de la palabra poética. Situado dentro del tiempo, dijimos, Paz contempla el transcurrir del tiempo. Situado dentro de la vida, advierte su palpitante desenvol-

vimiento y se absorbe en el mismo. Su reflexión alumbra el pensamiento y la realidad del hombre y los cautiva poéticamente aun en los momentos más filosóficos de sus ensayos. Quizá toda esta experiencia intelectual pueda caracterizarse, en su más alto sentido, como un esclarimiento de la densa materia que trata, de los temas sobre los cuales reflexiona y como un descubrimiento del orbe donde vital y espiritualmente se sitúa. Es por esa luz que difunden sus textos, por donde su espíritu conectará más de una vez con el recuerdo incandescente de Rimbaud (tanto en el ensayo como en el poema), a la vez que su pensamiento estará asignado por la otra búsqueda que ha de acercarlo o hasta, en algún momento, vincularlo altamente con el autor de *Un golpe de dados,* del cual Paz había escrito: «si algún poeta del pasado reciente es nuestro precursor, nuestro maestro y nuestro contemporáneo, ese poeta es Mallarmé».

Poseedor de un talento organizado sólidamente, de él manará no sólo el pensamiento riguroso que corone sus meditaciones y su conocimiento, sino también la revelación poética. Por eso al comienzo hemos hablado de un doble conocimiento, de una doble aprehensión que realiza el espíritu de Octavio Paz: el conocimiento racional y el conocimiento poético; o sea, el descubrimiento del objeto y del sujeto, la reintegración por la sensibilidad del hombre a su ser original y su proximidad y avance hacia la unidad con todo lo existente. «Quizá hay un punto de unión entre el ser del hombre y el ser del universo», nos había dicho Paz.

Tal vez los libros fundamentales de Octavio Paz—e incluimos en este concepto a *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad* [2], principalmente—pueden verse como un inacabable diálogo con el lector, donde éste es motivado e impulsado hacia una intensa actividad interior. Paz se convierte en la otra voz que habla con nosotros en nuestra intimidad. Paz es el otro yo del lector. Su lenguaje es dialéctico-crítico y en eso consiste, precisamente, su capacidad para suscitar el diálogo en la interioridad del lector, para acercarnos al ser de la poesía y encararnos a él mismo como interlocutor, como provocador de la poesía y de la reflexión sobre el abismo de aquélla. La poesía —indagación o poema—, en sus más altos momentos, fluye de los labios de Paz y penetra ávidamente en el lector. Paz nos aproxima a su ser, él se avecina al nuestro. Labor humana, déifica, cósmica y humilde a la vez, como el hombre que es ángel, hierba, perro, simultáneamente, con consciencia de todo esto. Paz recobra la unidad del ser original, dijimos; Paz vuelve espiritualmente al Ser, como en las civilizaciones orientales, que tanto han influido en él o coincidiendo con su interioridad más honda, poniendo en plena

[2] Fondo de Cultura Económica (México, 1969, séptima edición).

actividad su espíritu y dándole una expansión más amplia a su sensibilidad, a su sentido y forma de aprehender el universo.

Tanto en su prosa como en su verso últimamente, la vida y el universo recobran su unidad y su sentido polémico (*Blanco*[3] y *El mono gramático*[4] son buenos ejemplos de esto). Los contrarios se funden, las antítesis se abrazan. Es el reencuentro del hombre consigo mismo dentro del orden cósmico que lo absorbe y lo difunde y transfigura su yo en el Ser con ese mismo espíritu de la filosofía budista. La poesía y la prosa de Paz son una reconciliación de la fe y la duda, de la afirmación y la negación y también, por qué no, el ensamble de los mismos en una filosófica discordia. Es la disolución de los conflictos y las contradicciones del cuerpo y del alma en una misteriosa y contrapuntística armonía. Lo total en lo uno, lo uno en lo total, lo mínimo en lo máximo, el ego en el Ser, el hombre como imagen de la creación, la creación como imagen y sentido del hombre; la poesía donde todo puede ser, donde todo *es*. Ahora y aquí, el instante eterno que resume al Tiempo, el tiempo fijado ahora mismo. El lenguaje poético que pone en movimiento al planeta, que lo detiene para impulsarlo otra vez a la acción, fluida, incesantemente. Celebración y crítica del mundo, aprehensión y reducción de éste a una sola palabra: Sí o No. Sí y No como una sola palabra, como un signo gráfico distinto con la misma significación y el mismo sentido, y en ella la absolución de los contrarios la afirmación del cuerpo y viceversa, pero para volver siempre a un continuo, feraz y natural conflicto. El universo creado de nuevo, el universo perdido y reencontrado espiritualmente. El Jamás y el Siempre unidos, la cópula del fuego y del agua, de la tierra y del aire y la inmediata desunión, y el fervor religioso de que es cauce y torrente el poema. Porque «entre nosotros—ha dicho Paz—lo divino se concentra en la Poesía».

Según nuestro entender, el verbo en Paz es una aspiración de apresar la simultaneidad contradictoria y al final armoniosa de la vida y del mundo, de mostrarlos transmutados en *hechos* dentro de sus poemas. Estos quieren volverse un espejo de la totalidad y a la vez quieren ser el propio mundo, emulando la experiencia última de Mallarmé que anhelaba componer el Libro que fuera el símil del universo. De allí también la vitalidad de la poesía, del verbo paciano, el carácter estimulante y dinamizador que posee y su capacidad para operar instantáneamente en el lector produciendo una simbiosis de poeta-lector y de lector-poeta. Paz es yo mismo, yo soy Paz. En Paz, de este modo, somos tú, él, yo, todos. Asimilándose al principio natural del mundo, la poesía de Paz es creadora y destructora (y así lo era la gran diosa del anti-

[3] Joaquín Mortiz (México, 1967).
[4] Seix Barral (Barcelona, 1974).

guo imperio azteca, la Coaticlue), alternativamente el todo y la nada, el fuego y el agua; niega y afirma, se entrega y nos abandona, huye y regresa, pero al final no deja de ser una puerta abierta a lo desconocido donde el hombre se corporiza en una nueva unidad, en una insólita esperanza. ¿Correspondencias misteriosas, relaciones intrínsecas de fuerzas antípodas, influjo y claudicación de operaciones antitéticas, que no hacen sino reflejar o parodiar el curso mismo del cosmos, el ritmo del tiempo, el ya que es el ayer y es el mañana, el Yo totalizador y único y también la nada?

Como él dice de Mallarmé, también su poesía es crítica y su fertilidad dialéctica reside precisamente en este espíritu que pone «los signos en rotación» y logra sus síntesis más inesperadas, las contradicciones que se penetran mutuamente para acceder a una nueva unidad, para recobrarla. La poesía de Paz nos vuelve al ejercicio de esa facultad que el hombre posee de reasumir el mundo.

El lenguaje es el hilo de Ariadna que Paz posee para salir del laberinto de la soledad; pero ese hilo se corta a cada rato en el mismo deslumbramiento y oscuridad alternativas de su reflexión, para volver a anudarse por acción de su conciencia vital, dejando ver los enlazamientos que ha debido ir haciendo, y esas uniones constituyen sus propios conflictos y confrontaciones. Son suyos los conflictos del lenguaje y los conflictos del mundo, la eterna discordia del pensamiento y de las filosofías—las civilizaciones en pugna contra las religiones, la moral contra la política, la política contra la historia, el instante contra lo eterno—, el frenesí del verbo delirante y abatiéndose, abolido, ante lo absoluto. Pero la de Paz es también una voz que a cada momento renace de sus propias cenizas fulgurantes. De este modo cumple asimismo una parábola agónica. Porque su obra resulta una expresión de nuestro tiempo, de un tiempo en crisis donde todos los valores son revisados y cuestionados, puesto que vivimos el tiempo desintegrador y creador de la «revuelta, la revolución y la rebeldía».

* * *

Octavio Paz surge en nuestra época como una respuesta al caos latinoamericano, pero no rechazándolo o eludiéndolo y refugiándose en lo europeo, sino encarándolo, sometiéndolo a un rigor reflexivo no común en nuestros poetas, a un examen sistemático que le permitirá ordenarlo, superarlo y colocarse luego no de espaldas a él, sino vuelto hacia lo occidental, pero a la vez aferrado a su propio centro natal. Desde allí, Octavio Paz irá levantando esos mojones de su pensamiento que resultarán al fin eslabones de una suerte de «cultura nacional» abierta

a lo universal, derramada sobre el mundo. No es tampoco una forma de generación espontánea, sino más bien el corolario de un pensamiento nativo universalista que iniciaron Alfonso Reyes y otros pensadores mexicanos y centroamericanos en general y que en Paz encuentra a un exponente maduro y actual. La aventura estética y crítica que personifica el autor de *El arco y la lira* no es una experiencia desprendida del mapa literario de nuestra América, sino una expresión purificada y purificadora, una síntesis muy precisa de sus mejores energías creadoras y reflexivas, que por esa misma razón engarza y combina con lo más selecto artísticamente considerado del hemisferio de habla castellana.

Después de las experiencias extraordinarias de Darío, Vallejo, Huidobro, Neruda y paralela a esta última y a la de Cardenal, la aventura de Octavio Paz constituye una búsqueda clarificadora del gran caos y un enfrentamiento que tiende a ordenar el mismo. Luego de las exuberancias modernistas de Rubén Darío, de las torturas físicas y metafísicas de Vallejo, del creacionismo altazoriano de Huidobro, de los buceos oceánicos y la incandescencia planetaria de Neruda, Octavio Paz emerge como una voluntad de conciencia lúcida, de meditación sobre el volcán y la sima, porque acá también «la tierra estaba desordenada y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo» y había que establecer el orden y aportar la luz del pensamiento que sirve de guía para orientarse y salir de la noche a la mañana clarísima.

Vistas desde todas las áreas de América latina que pueden incluirse en el concepto expuesto, la labor de Paz en ese sentido resulta indispensable y muy valiosa. A una sensibilidad aferrada a la tierra, a lo étnico y a lo social que toda esa conjunción de elementos representa, une un espíritu que toma su lucidez de la cultura occidental (y más tarde aun de la oriental) y que forja un instrumento crítico personal que le permite examinar casi todos los temas relacionados con el poeta y el hombre. Las culturas precolombinas representadas en el antiguo México, las obras producidas por el pensamiento y el espíritu modernos de América latina e incluso los grandes rasgos de la historia contemporánea o sus ideales más sobresalientes (como los movimientos romántico, modernista, moderno, surrealista, etc.) son analizados en el curso de sus meditaciones, descubriendo a la par que un hondo conocimiento de las materias que trata una penetración clarividente tal vez digna de ser considerada, en ciertas ocasiones, como visionaria. Octavio Paz da al poeta en América latina—lógicamente tenía antecedentes en esto—carácter de pensador. Borges también ha cumplido en nuestro tiempo esa función, aunque quizá no de la manera sistemática y esforzada de Paz, incurriendo además en constantes contradicciones que a veces han invalidado su pensamiento teórico e incluso ideológico. Borges es sin duda

un creador. Paz es un creador y un teórico. Es decir, elabora una doctrina de pensamiento coherente y es fiel a ella. Se pueden seguir sus reflexiones y deducciones más hondas y arriesgadas por el terreno que él transita, pero el lector siente la seguridad del pie firme del autor mexicano, aun cuando sean meditaciones de carácter filosófico o metafísico. Ello se debe a una sigular ecuanimidad del pensamiento y a una afortunada combinación de razón, conocimiento, intuición y penetración aguda. Este ensamble de elementos naturales y culturales sostenidos por una base humanística confiere a Paz una condición de verdadero maestro sin pretensiones de tal, de maestro al estilo de los maestros orientales que él conoce y admira. Un maestro, digámoslo también, en continuo aprendizaje y en constante acceso a las revelaciones de la poesía y del mundo. Lo poético en Paz se da como resultado de una religiosidad vital (adámica-panteísta) unida a un espíritu racional. Razón y vida se integran en Paz cálidamente. Sensibilidad y espíritu se ajustan para conformar un talento capaz de aprehender las manifestaciones más elevadas del alma humana y sus trémulos abismos. Noche y día, naturaleza y aptitudes intelectuales, los polos del individuo y los contrarios más delimitados concluyen por ajustarse a un orden y a un devenir que en Paz constituyen una fundamental y convincente visión del mundo y del hombre.

Aun en los libros donde encara los temas más propicios para la especulación—*Puertas al campo* (UNAM, 1967), *Corriente alterna* (Siglo XXI Editores, México, 1967), *Conjunciones y disyunciones* (Joaquín Mortiz, México, 1969), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (Joaquín Mortiz, 1972), etc., como en el tan citado *El arco y la lira*—, Paz toma lo abstracto para indagarlo, pero lo vuelve concreto, le da aliento, vida, lo corporiza, en una palabra. Lo poético trasciende sus reflexiones; el ritmo interior conmueve su pensamiento, lo dinamiza, lo torna danza de meditaciones, arrojo de cavilaciones. Parte de una idea, pero va hacia una imagen reveladora o viceversa. Arranca de un concepto, pero lo vuelve emoción, cadencia, sorpresa metafórica. Su pensamiento es una aventura detrás de lo poético vivo, encarnado. Ulises en pos de la poesía, avistando siempre a su querida Itaca: el poema. Es el idioma que quiere centrarse en el análisis que se le escapa y al aprehenderlo luego se le vuelve movimiento lírico, escultura, plástica forma del espíritu, ensalmo de la palabra exacta. Su estilo es el hombre, su estilo es el poeta. El crítico Paz habla por boca del poeta Paz. Gracia, penetración, acento musical. Su prosa es rítmica en el mejor sentido, y quizá eso se deba a que busca convertir la frialdad del análisis y el rigor del método en motivación del alma para comunicarse, en fervor humano para transmitirse y vincularse, para darse como un don. Creo que es

ahí donde mejor podemos verlo representado a Octavio Paz: en esa filantropía de la palabra, en esa generosidad de la idea que no se resigna a quedarse en entidad intelectual, sino que se afana—y se ufana—por ser imagen, clave espiritual, sentido iluminador, arrebato poético. Atenea abrazada a Orfeo, penetrada por Dionisos. La riqueza de cada párrafo, en cualesquiera de los libros citados, el espíritu de justicia, la sistematización inquisitiva de la reflexión, el desarrollo exhaustivo del pensamiento, tornan cautivantes los textos de Octavio Paz. Es el poeta que indaga, el poeta que se vuelve sobre sí y ataca el tema de frente y en plenitud y que no lo abandona hasta que lo ha dejado completamente expuesto (con penetración racional y hondura poética). Las facultades sensibles y cognoscitivas de Paz se abren en mil direcciones, incursionan en todos los terrenos, examinan o plantean todas las cuestiones relacionadas directa o indirectamente con la poesía y la cultura. Es un tipo de crítica creadora que se proyecta sobre el lector y, como dijimos, lo enriquece poniendo en actividad todas sus energías espirituales.

Por en medio del concepto filosófico con el cual Paz en sus libros fundamentales enfoca cada tema, corre un aliento tensamente lírico que trasciende su cavilación y transfigura su prosa en poesía, levantándola no sin cierta majestad, no sin cierto tono heroico en el sentido humanístico del mismo. Por eso Paz es tan poeta cuando escribe un poema que cuando habla de un poema o de sus elementos constitutivos o de un creador que admira, Rimbaud, Mallarmé, Bretón, Michaux, Cernuda, Pessoa, John Donne, E. E. Cummings, Guillén, Buñuel, etc.).

Por encima de la verdad y del carácter esclarecedor que sus textos poseen, lo que además les otorga valor permanente y vigencia actual es la belleza poética que transmiten. Su exposición, siendo reflexiva, es netamente poética, lo cual no significa que no sea enteramente crítica. El valor crítico se da ensamblado con el valor estético. De esto proviene el doble placer que experimenta el lector ante cada párrafo: la verdad y la belleza juntas, recordando así el célebre verso de Keats: la verdad es belleza, la belleza es verdad. «El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas», dice Octavio Paz en *El arco y la lira,* y continúa: «flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas». Así advertiremos que en Paz el talento está traspasado de fervor. Sólo una naturaleza fervorosa puede penetrar en el objeto de su amor y revelarlo poéticamente, si pensamos que el fervor está insuflado de exaltación religiosa, en el más puro sentido de ésta, ajena a toda creencia dogmática. Pienso que sobre Paz podría escribirse lo que él mismo dice de Bretón: «Escribir sobre An-

dré Bretón con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y ésta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía. Bretón: el lenguaje de la pasión—la pasión del lenguaje».

Los textos de Paz arrojan luz en la misma medida en que la poesía ilumina, en la misma proporción en que su poesía es reveladora. Tal vez el crítico haya seguido en sus investigaciones un proceso que va de la imaginación a la intuición, de la intuición a la razón y al conocimiento y de éstos a la conciencia lúcida y esclarecedora. Porque el autor mexicano parte siempre de una vivencia de cada tema que tratará luego considerando todas sus posibilidades de desarrollo y valoración. «Habrá, pues, que interrogar a los testimonios directos de la experiencia poética», dice Paz. ¿Y de dónde brotan esos testimonios directos sino de la misma sustancia de la vida y del enfrentamiento a ella como poeta? Al comenzar a escribir poemas Paz se había formulado este fundamental interrogante: «¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida»?; y luego: «¿Será posible una comunición universal en la poesía?». Son, por cierto, dos cuestiones de honda significación metafísica, que señalan la importancia de todos sus posteriores planteamientos.

De tal manera, veremos que siempre detrás de la meditación de Paz hay un hombre viviente y cálido, que está transfiriéndonos con ardor su propia experiencia existencial y artística. Ello hace que al encararnos a una estimación general de su obra nos estemos enfrentando a la problemática cultural de América latina. Se advierte que Paz ha arrancado de una cavilación exhaustiva acerca del ser mexicano y que ha bifurcado su pensamiento en dos direcciones: 1) el conocimiento del propio ser nacional a través de su historia, las letras, la filosofía, la sociología, la psicología, la pintura, etc.; 2) el conocimiento de la Poesía como vía de acceso al entendimiento pleno del hombre y con ello mismo a la revelación de la condición humana. Esta doble ambición se ha diversificado ricamente y ha producido uno de los poetas de América latina más llenos de pensamiento y de incidencia artística. Para estos dos conocimientos Paz ha utilizado un instrumento crítico-poético-filosófico o poético-crítico, concretando así una aventura espiritual de decisivos merecimientos, logrados como consecuencia de una seria metodología y de una intuición muy aguda, que se abren en perspectivas muy amplias. Puede decirse que estos enfoques y estas actitudes no son específicamente las de un filósofo, sino las de un poeta que ha cargado sobre sí la responsabilidad de meditar a fondo sobre una serie de temas que hacen

al hombre latinoamericano y en especial al mexicano, a la antropología cultural, a la poesía y al destino de los poetas en el mundo.

Sabemos que Paz ha tratado este vasto temario sobre todo en dos libros orgánicos que ya mencionamos: *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*. Ambas son obras de la juventud de Octavio Paz, posteriormente revisadas y ampliadas, pero ya en ellas el autor despliega una cultura tan sólida y una lucidez sorprendente y cuyo espíritu crítico no sólo daba muestras de penetración, sino además de equilibrio y don visionario, en cuanto brindaba una verdadera revelación sobre los interrogantes que la problemática tratada le proponía, cuando no aproximaciones muy valiosas. A ello se agregaba un estilo brillante, lleno de vigor poético, como si su reflexiva expresión gozara de las fundamentales cualidades del cristal de roca. Su estudio se volvía así una poetización del pensamiento crítico o una forma de poetizar el análisis de la materia sociocultural y artística. El tratamiento original de cada tema podía verse como el manejo que se imponía ante el examen de la cuestión científicamente considerada o del objetivo poético elegido como del poema visto en toda su textura y contextura. La forma y el contenido de su crítica, en cualesquiera de esos dos niveles, se daban como la forma y el contenido enfocados a través de una verdad y de una razón metafísica que pasaban a constituirse, casi en uno como en otro caso, en el poema mismo: indisolubles, inextricablemente ligados y tejidos.

2. Los dos caminos

Si vemos bien sus textos poéticos, en Octavio Paz hay, para nosotros, dos grandes emulaciones o ascendencias: Rimbaud y Mallarmé. A ambos les ha dedicado extraordinarias páginas de interpretación y explicación profunda, tanto del genial adolescente de Ardenas como de esa obra maestra que se llama *Un golpe de dados*. Creo que es en *Blanco* donde se ve con más claridad la emulación de Paz por Mallarmé. Lograr un equivalente del poema—impar que pueda ser su «golpe de dados»—parece constituir una obsesión o meta del autor mexicano.

el comienzo
el cimiento
la simiente
latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita *inaudible*
impar
grávida *nula*
sin edad
La enterrada con los ojos abiertos

inocente *promiscua*
la palabra
sin nombre *sin habla*
Sube y baja,
Escalera de escapulario,
El lenguaje deshabitado.
Bajo la piel de la penumbra
Late una lámpara.
Superviviente
Entre las confusiones taciturnas,
Asciende
En un tallo de cobre
Resuelto
En un follaje de claridad:
Amparo
de caídas realidades.
O dormido
O extinto,
Alto en su vara
(Cabeza en una pica),
Un girasol
Ya luz carbonizada[5]
(...)

Además, y a pesar de su escritura surrealista, lo vemos con evidencia en muchas de sus últimas páginas y sobre todo en *Hacia el comienzo:*

(El presente es perpetuo
Los montes son de hueso y son de nieve
Están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
Sin edad
(...)
Si hubiera parque no estarían ustedes aquí
Nosotros nos roemos los codos
En los jardines de su alcázar de estío
Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos
(...)
El siglo
Se ha encendido en nuestras tierras
con su lumbre
Las manos abrasadas
Los constructores de catedrales y pirámides
Levantarán sus casas transparentes
El presente es perpetuo
El sol se ha dormido entre tus pechos
La colcha roja es negra y palpita

---

[5] Remitimos al lector al ya citado libro *Blanco.*

Ni astro ni alhaja
Fruta
Tú te llamas dátil
Datia
(...)
Abajo
El desfiladero caliente
La ola que se dilata y se rompe
Tus piernas abiertas
El salto blanco
La espuma de nuestros cuerpos abandonados
El presente es perpetuo
(...)
El país es una mano abierta
Sus líneas
Signos de un alfabeto roto
Osamentas de vacas en el llano
Bactriana
Estatua pulverizada
Yo recogí del polvo unos cuantos nombres
Por esas sílabas caídas
Granos de una granada cenicienta
Juro ser tierra y viento
Remolino
Sobre tus huesos
El presente es perpetuo)
(...)

Eso señala uno de los caminos fundamentales de su poesía. El otro se abre a partir de la idea de la alquimia verbal, que ya había tenido en su juventud una magnífica cristalización en «Piedra de sol» y que en *El mono gramático* [6] encuentra su plenitud. En algunos de los más esplendorosos pasajes de este raro texto, nos ha asaltado el recuerdo de *Una temporada en el infierno.* Es el juego trascendente, apasionado, de las palabras en busca del sentido mágico y de su significación última; y es, en otros momentos, un descenso a los infiernos. La misma negación rimbaudiana—«senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga» o «Ya no logro expresarme mejor que los mendigos con sus continuos Pater y Ave María... ¡Ya no sé hablar! », etc.—fluyen a veces de las páginas de *El mono gramático.* Ese continuo ir y volver sobre las palabras y sobre los conceptos, desnudándolos, controvertiéndolos, rechazándolos en polvo para luego retomarlos y resucitarlos, constituye también una proyección del espíritu rimbaudiano. Son—con la de Mallarmé—dos altas luminarias que esclarecen y a la vez llenan de sombras las espaldas de Octavio Paz, que reasume el más alto sentido de aquellas

[6] *Obra citada.*

obras para refundirlas, con su estilo personal, en otras obras nuevas, para que el hombre, por intermedio de ellas, recobre su unidad en el mundo, rescate el fuego y la grandeza reveladora del verbo para que vuelva a ser palabra y él, por su conducto, hombre de nuevo.

Las experiencias que posibilitaron *Un golpe de dados* y *Una temporada en el infierno* son, sin duda, intransferibles, únicas, pero el espíritu del hombre es siempre idéntico a sí mismo y en sus profundidades es posible reencontrar los grandes impulsos universales que condujeron a la creación de esas dos obras geniales. Creo que Paz corona su empresa con autenticidad y grandeza, ejemplarmente, y que su obra entera constituye una inserción alta de la poesía de América latina dentro de la poesía mundial.

El mono gramático relata poéticamente la experiencia de Paz—en el comienzo es el ir y venir por un camino—en Galta (pueblo o ciudad de la India): el infierno y el cielo de Galta; y a la vez ese sendero es el camino de la creación donde el autor de este libro cuantioso plantea a cada momento sus interrogantes acerca del valor y las posibilidades últimas de la escritura y de la palabra como ser y como no ser, como destrucción y como creación, como identificación y negación de sí mismo y de la vida.

El camino de Galta que Paz ha tomado como motivo inicial de su libro es, en parte, un peregrinaje hacia el cielo y el infierno, vistos éstos especialmente con un sentido oriental de ambos. Tal vez el cielo esté representado por Esplendor y por la riqueza profunda de un paisaje exterior-interior donde las plantas y las flores se mezclan felices y planetarias con los animales rítmicos y misterioso. Y el infierno, el descenso a los infiernos, puede estar simbolizado en esa multitud perfumada y hedionda, de mendigos terribles, monstruosos, arrogantes, «espolvoreados de cenizas humanas o de estiércol de vaca» (...) «Poco a poco trasponíamos cumbres y declives, ruinas y más ruinas. Unos corrían y luego se tendían a descansar bajo los árboles o entre los huecos de las peñas; los más caminaban con pena y a los inválidos y paralíticos los llevaban en andas. Polvo, olor a sudor, especias, flores pisoteadas, dulzuras nauseabundas, rachas hediondas, rachas de frescura.»

Un himno de las palabras, un himno a las palabras se levanta desde estas páginas, que es al mismo tiempo inauguración y cancelación de las palabras, tesis y antítesis. Paradoja de la palabra que se vuelve sobre sí misma y se escupe a la cara, se rechaza, se niega, se deshace y torna a levantarse de su estiércol, deslumbrante y extraña, fugitiva y hermoso como Esplendor.

«La visión de la poesía es la de la convergencia de todos los puntos. Fin del camino—dice Paz—y en *El mono gramático* convergen

todos los puntos y el camino es interior y exterior, el fin y el principio, el fin y el principio en sí mismo, la luz y la niebla, las corrientes verbales que suben y bajan, que trascienden el aire y van más allá para volver hasta más acá para secarse, quedarse en el cauce vacío y de allí tornar a brotar, ascender en surtidor y repetir su milagro y su danza, su música, el ritmo del universo, la fábula del hombre, revelación, rito oscuro y deslumbrante del ser.

Espadas rutilantes y luego oscurecidas y melladas como de arcángeles ciegos, son las palabras de este libro, filos y contrafilos de una misma arma que ahora embiste y en seguida se abandona inerte. Aventura de la palabra, sol y polvo de la palabra. Octavio Paz se apodera de ella, la toma en sus brazos, la acuesta en su lecho nupcial, la posee y en ese mismo instante la palabra desaparece, se esfuma, es humo, eco, nada; humo, eco, nada que luego vuelven transformados en nuevos cuerpos, en símbolos radiantes, en las cautivantes formas de Esplendor que es hermosa por ser mujer y mito, encarnación de la hembra universal gozada por bestias y por otra mujer que es ella misma, pero luego o antes, una muchacha gozosa en los brazos del hombre que la hace suya en una cósmica comunión. Goce de las palabras, sensualidad y sexo de las palabras, coito albozorado de las frases que son poesía relampagueante, falo y vagina, profundos y armoniosos, ritual del placer. Hasta que Esplendor acaba por transmutarse, desgajarse, repartirse y diluirse, mientras el hombre busca y asiste al recuerdo de la amada desvanecida. «También esto que escribo—dice Paz—es una ceremonia, giro de una palabra que aparece y desaparece en sus giros. Edifico torres de aire». Ofertorio de las palabras, festín del verbo que quiere ser la creación poética, pero que se vuelve desperdicio, vaciedad y duda del hombre, la hesitación del poeta ante todo y ante sí mismo, que es y que no es, que está y no está en su espíritu, que se busca y no se halla, que jamás llega hasta sí misma, hasta donde se hallaba, donde se hallará después, desterrado en su propio cuerpo, en los recintos infinitos de su ser, de su yo, de su alma, de su yo que ya no es él, porque nunca se encuentra, porque se bifurca, se amplía, se diversifica, se pluraliza y se unifica sin apresarse jamás. «Yo nunca llego adonde soy. Siempre yo en otra parte: el mismo sitio, el otro yo. La salida está en la entrada; la entrada—no hay entrada, todo es salida—. Aquí adentro siempre es afuera, aquí siempre es allá, el otro siempre en otra parte. Allá está siempre el mismo: yo mismo: el otro. Ese soy yo: eso.»

A mi entender, *El mono gramático* es uno de esos libros que resultan de la plenitud de un artista que ha buscado apasionada y lúcidamente en el fervor de la palabra no sólo el sentido y la revelación del hom-

bre y del mundo, sino la plasmación, en un término último o genuino, de la creación poética.

Dice Paz luego en uno de los diversos sentidos de su libro: «trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído, recorrido como tal». He aquí, sintéticamente, el plan o pretexto para conseguir una obra plenamente acabada (¿su obra maestra?). El texto que traza Paz es un camino que va y viene sobre sí mismo, que se puede recorrer y dar vuelta de un lado para el otro: el revés de un camino: el cielo y el infierno de un camino, de un pueblo o de una ciudad de la India: su revelación y su deslumbramiento, su polvo y su nada, la furia y el placer de recorrerlo. El hombre que va por un camino, el camino que es el hombre que va por él mismo, el camino que ya no es el camino, sino solamente el hombre, el hombre que ya no es el hombre, sino sólo el camino. El camino de Galta: «In mezzo del camin de nostra vita». Es también eso que viene del Dante, supremo intérprete del supuesto tránsito de las pasiones humanas y pasa por Rimbaud, supremo intérprete de la furia y la rebeldía oscura, sacrílega del hombre.

El mono gramático: alquimia verbal, exaltación y destrucción de la palabra, afirmación y negación del hecho poético: «Decir que apenas dicho se evapora; decir que nunca dice lo que quiero decir. Al escribir, camino hacia el sentido; al leer lo que escribo, lo borro». Vertiginoso mito, quieta verdad budista («Aprender el arte de la inmovilidad en la agitación del torbellino, aprender a quedarse quieto y a ser transparente como esa luz fija en medio de los ramajes frenéticos puede ser un programa de vida»), milenario ritual detenido en una piedra, miseria del Palacio de Galta que el sol derrumba en resplandecientes escombros, centro y confluencia de antiquísimas creencias y religiones perennes, vorágines de lianas, muros y cielos desvencijados y árboles iracundos y animales que contemplan al hombre y otra vez mediatan en el destino del mundo: todo girando en el vértice de una escritura que es el paso de un hombre, el relámpago que quiebra la oscuridad, la disipación de lo eterno en un instante, el instante mágico en que se siente esa totalidad que escapa y se la aprisiona como a un pájaro salvaje, para decir después: «Pues bien, el camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible. La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje —esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética— es literalmente insoportable y enloquecedora. Al mismo tiempo, sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje. La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio».

Durante la lectura de este hermoso poema que es todo el libro, hemos dicho ya que ha cruzado muchas veces por nosotros como un relámpago el recuerdo incandescente de *Una temporada en el infierno*. Creemos que no se le podría encontrar parangón o emulación más alta.

3. La vigilia fervorosa. Resumen

Me atrevería a decir que Octavio Paz es una síntesis del mejor latinoamericano o de lo mejor latinoamericano. Una encarnación de la espiritualidad de nuestros pueblos. Su pensamiento nace de lo poético entendido como la esencia delicada, profunda y antitética de la vida. Su pensamiento es, primeramente, consecuencia de una actitud vital de solidaridad con el hombre, de fraternización con su aventura espiritual y social. Este pensamiento, con el tiempo, deviene reflexión cada vez más aguda de los problemas que su situación histórica le propone, hasta volverse sistemática y de alguna manera científica. Pero siempre está dado a través de su espiritualidad, de su percepción interior del individuo y del mundo. Con esto estoy aludiendo a una actitud que proviene ante todo de ser hombre, de tratarse de un ser humano afectivo y emotivo, no de un pensador en el estricto sentido de la palabra: racionalista, abstracto y especulativo. Es el poeta que deviene filósofo o metafísico, el poeta que por propia necesidad de ubicación ante el mundo, engendra al pensador. Son la emoción y la sangre, las que riegan y vitalizan en un comienzo, y después ya siempre, su pensamiento. Y el hábito de meditar se dará luego en él como consecuencia de una tesitura espiritual o anímica que constituye la estructura interior del poeta, del ser-antena emotiva-intelectual-del mundo. Expresión de la espiritualidad latinoamericana, es a la vez manifestación de su avidez general, lo que concluye por darle su auténtico valor universal. Su pensamiento, como dijimos, ha ido así de lo inmediato a lo mediato, de lo local a lo ecuménico, de lo mexicano a lo universal. Esto es, a un humanismo alimentado por los mejores y más eternos jugos del alma española, por donde lo latinoamericano ha venido a constituir un nuevo ejemplo de posibilidades no sólo creadoras—como gran poeta que es Octavio Paz—, sino emotivas y pensantes dentro de una personalidad con características muy propias y que se diferencian por su apertura hacia el mundo y por su cálida simpatía por el hombre. Es allí—yo creo—donde se da más plenamente definida la figura de este poeta y de este pensador: en lo que caracterizamos como figura humana, como ser viviente, como hombre donde el pensamiento ha nacido de una fuente honda cuyas vertientes brotan de un sentimiento profundo y rico. Es la revitalización

y la rehabilitación del sentimiento que vuelve a cobrar su poderoso prestigio de alimento sustancial del hombre y del poeta. El sentimiento como categoría metafísica en cuanto origina la intuición, en cuanto se manifiesta y estremece una zona muy recóndita y aún no bien esclarecida del hombre. Pero es esta categorización del sentimiento lo que podemos ver como constante en la obra de Octavio Paz, aquello que lo levanta hacia el presentimiento y la revelación. Adquiere así el carácter iluminador de los primeros profetas, de los verdaderos profetas que son siempre los grandes poetas, vates, alumbradores del porvenir.

Como desde un gran seno de equilibrio y confluencias universales, armoniosamente manifestadas, se da siempre el pensamiento de Octavio Paz. Podemos así ver en él a una conjunción de valores sustanciales que lo promueven como poeta y como pensador. Y nunca es más poeta que cuando piensa y se expresa en el ensayo, porque detrás de sus palabras está la palabra que penetra en el corazón del mundo, que irrumpe en el corazón de la vida y la muestra en su interioridad más verdadera, más preciosa y terrible. Por allí confluye dramáticamente hacia los trágicos griegos o hacia la desgarrada pasión nietzscheana, para tornar después a remansarse en la paz y quietud budistas. En Paz se da ante todo el sentido del hombre, la significación profunda de la existencia—condiciones fundamentales de un verdadero humanista—, la visión del mundo como una totalidad juntamente con el individuo y el problema crucial de encontrar una salida a la esperanza humana dentro de una sociedad agredida por los intereses y los conflictos.

Podemos ver luego en Paz su sentido y su sentimiento del tiempo y la imagen antropomórfica del cosmos, un retorno del hombre a su primera figura y a su primera causa, a su unidad hombre-mundo, a su integración hombre-naturaleza; por donde el autor mexicano confluye hacia una antropología cultural como se ve inicialmente en *El laberinto de la soledad* y después en otros ensayos menores, sobre todo en aquellos referidos a establecer relaciones y similitudes entre las civilizaciones y filosofías orientales con las occidentales y las precolombianas. A este respecto pueden apreciarse los trabajos titulados «La yaksi y la Virgen» y «Juicio de dios, juego de dioses», entre otros.

Testigo y actor apasionado de nuestra época, el pensamiento de Octavio Paz se ofrece como una suma de reflexiones y clarificadoras inquisiciones sobre casi todos los temas de nuestro tiempo. Hombre, poesía y pensamiento se imbrican notablemente en Paz, se exhiben como un tejido indesarmable, como una trama cálida y armoniosa. Su concepto de la historia atento al discurrir de sus mayores filósofos, su interpretación de doctrinas e ideologías políticas, de movimientos literarios y de los grandes poetas, su percepción del tiempo, etc., resumen

una mente arquitecturada y favorecida por la tarea sistemática, pero a la vez están mostrando al poeta mayor que vibra permanentemente al ritmo de un pensamiento sólido y de una vigilia fervorosa. «La historia del pensamiento de Occidente—dice Paz—ha sido la de las relaciones entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza. Desde Descartes el diálogo se alteró por una suerte de exageración del sujeto. Esta exageración culminó en la fenomenología de Husserl y en la lógica de Wittgenstein. El diálogo de la filosofía con el mundo se convirtió en el monólogo interminable del sujeto. El mundo enmudeció. El crecimiento del sujeto a expensas del mundo no se limita a la corriente idealista: la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza "domesticada" de la ciencia experimental y de la tecnología también ostentan la marca de la subjetividad. Levi-Strauss rompe brutalmente con esta situación e invierte los términos: ahora es la naturaleza la que habla consigo misma, a través del hombre y sin que éste se dé cuenta. No es el hombre, sino el mundo, que no puede salir de sí mismo.»

Es particularísimo en Octavio Paz el hecho de que, a pesar de manejar con soltura y eficacia un instrumento crítico adecuado para una interpretación histórica del hombre, finalmente no niega ni rechaza nada, sino más bien que a todo lo absorbe en una síntesis y en una unidad tan poderosa como el mundo mismo. El poeta y el hombre que se levantan de sus páginas conforman una totalidad donde se concilian y estrechan todos los contrarios, donde se abrazan los términos y las posiciones antitéticas. «Occidente nos enseña—escribe Paz—que el ser se disuelve en el sentido, y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa, excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio también es lenguaje para nosotros. La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo, debemos interrogar a su silencio.» Reflexionando sobre este mismo tema, más adelante Paz escribe: «Toda palabra engendra una palabra que la contradice, toda palabra es relación entre una negación y una afirmación. Relación es atar alteridades, no resolución de contradicciones. Por eso el lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir». Después, parafraseando a Sunyata, expone: «todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio» (...) «La negación del mundo implica una vuelta al mundo, el ascetismo es un regreso a los sentidos, Samsara es Nirvana, la realidad es la cifra adorable y terrible de la irrealidad, el cuerpo no es una ventana hacia el infinito: es el infinito mismo».

Vimos que buena parte de las filosofías hindúes alimentan el pen-

samiento de Paz. Hay una coincidencia de fondo entre ellas y el espíritu del poeta mexicano. Sin duda que la concepción del mundo y del ser que mana de dichas filosofías sirve para motivar la inspiración del poeta, para reintegrarlo a su propio ser. En esencia, ellas son un retorno a la raíz de sí mismo, una vuelta al origen, a la paz de la unidad y a la unidad de la paz profunda. Ante aquellas doctrinas caen las cáscaras que cubren la vida espiritual, caen las ideas y ceden las tensiones superpuestas al seno del hombre y éste se cobra serenamente en sí, se reconstituye en el ser. No en vano aquéllas encarnan o resumen la mayor espiritualidad del individuo y por medio de ellas el hombre vuelve a fusionarse con el mundo, se acerca a la totalidad y a la quietud armoniosa que rige el ser en sí, el ser en remansamiento dentro del universo, como energía que se integra con las fuerzas del cosmos. «Hemos reparado que los sentidos son a un tiempo los emisores y los receptores de todo sentido. Reducir el mundo a la significación es tan absurdo como reducirlo a los sentidos. Plenitud de los sentidos: allí el sentido se desvanece para, un instante después, contemplar cómo la sensación se dispersa. Vibración, honda, llamadas y respuestas: silencio. No el saber del vacío: un *saber vacío.* El silencio del Buda no es un conocimiento, sino lo que está después del conocimiento: una sabiduría. Un desconocimiento. Un estar suelto y, así, resuelto.»

Resumiendo: la obra total de Octavio Paz se nos da como una síntesis de todos los temas fundamentales de la cultura. Sus meditaciones sobre el mexicano y sobre lo mexicano lo han conducido a reflexionar sobre el hombre. Su tema inmediato ha resultado el tema mediato. México ha terminado por ser el mundo. Esta progresión de sí mismo como valor intelectual y esta evolución natural de su pensamiento han sido originados por la misma amplitud de este último por la verdadera búsqueda de la verdad en que Paz estaba empeñado. Tal ambición espiritual lo ha tornado un hombre del mundo que se interrogaba por el mundo, por el individuo como habitante del universo y por los hechos fundamentales que hacían y hacen a la persona. El contacto directo con otras culturas, el estudio y la reflexión acerca de éstas, como en los casos ya referidos, por no mencionar todo el pensamiento occidental, han dado plenitud a la actitud intelectual y anímica que lo motivaba, a la vez que le han permitido volverse sobre su propio pensamiento, tornándolo del revés y examinándolo en su profundidad. Temas como «El más allá erótico», «El antropólogo ante el Buda», «Las dos razones», «El orden y el accidente» y los ya citados «La yaksi y la Virgen», «Juicio de dios, juego de dioses», etc., compendian una doble e intensa experiencia —vital e intelectual—, la reflexión diaria sobre lo que se está viviendo y lo que se está indagando.

Octavio Paz resume una de esas experiencias poco comunes en el ámbito de la cultura: el interés apasionado por la vida y el interés apasionado por la cultura, por lo cual ajustamos a él, en páginas anteriores, aquellas palabras con que Paz comienza su evocación de Breton. Su reflexión es vital y está cargada de jugos nutricios, tiene pulso y calor, sangre ardorosa, de todo lo cual proviene el valor poético y humano de la misma. Si la poesía es la vida en profundidad, ésta se siente cálidamente en el pensamiento y en el discurrir espiritual del autor de *El arco y la lira.* Es la existencia en profundidad la que desvela a Octavio Paz, la verdad verdadera alcanzada con pasión y objetividad, es decir, buscada con la fiebre del poeta y analizada con el equilibrio y el método del pensador que hay en todo poeta auténtico. De este modo, Octavio Paz configura, dentro del mapa literario de América latina, un extraordinario caso de autenticidad, de experiencia vital vivida a partir de su propia y caliente humanidad—llena de reclamos y de exigencias—y de su misma capacidad intelectual. La meditación de Octavio Paz no tiene como fin solamente la aprehensión de la verdad acerca de un tema, alcanzar la justa razón que lo inquieta o lo desasosiega, sino además convertir al lector en actor de su propia inquietud y de su indagación. Y esta indagación e inquietud confluyen hacia el ser y su revelación, por lo cual la lectura del pensador mexicano se convierte en una experiencia del ser, en una exploración espiritual que va detrás del ser. Su lenguaje de poeta y de filósofo está cargado de tensión y de electricidad ontológico-poética por lo que el mismo produce en el lector una actividad de este tipo, una movilización de su lenguaje en el mismo estilo de sugerencias, de incentivos y de formulaciones. En una palabra: el pensamiento como vivencia poética y la vivencia poética como pensamiento. El ser, nuestro ser, se expresa en Octavio Paz o trata de expresarse, nos brinda la posibilidad de su revelación: «Si el lenguaje es la forma más perfecta de la comunicación, la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio: al fracaso del lenguaje... ¿El fracaso? El silencio no es el fracaso, sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje».

Tanto en sus ensayos como en sus poemas, Octavio Paz es una incitación viva al descubrimiento del ser y a su formulación en términos artísticos. Nos está mostrando que el lenguaje tiene, oculta, subterráneamente en nosotros mismos, las llaves para abrir todas las puertas del ser y del mundo y que abiertas éstas volveremos a la unidad mundo-ser, mundo-hombre. Su incitación y su invitación son así de un orden metafísico-lírico, de una proyección poético-onotológica que nos dará últimamente no sólo una visión definitiva o verdadera de la vida y del universo, sino que producirá nuestro retorno a las fuentes, nuestra vuel-

ta al ser desconocido que somos, pero ya revelado, ya descubierto como puente entre el mundo y la conciencia universal del hombre. Empresa, sin duda, mayúscula, pero que muchos vienen intentando desde Rimbaud o, esotéricamente, aun antes del estupendo adolescente de Ardenas o más tarde con los surrealistas y otros grupos y movimientos de pensamiento y de arte que han llegado detrás ansiando clarificar la subrealidad del mundo y del hombre, la realidad profunda que debe unirnos al cosmos y concluir con la dualidad vida-muerte en la más precisa síntesis, en la unidad del alma con el universo, en la absorción y vivencia de lo eterno como suma que condensa al instante, en el matrimonio del objeto con el sujeto, en una nueva y salvadora adecuación del cielo al infierno en la tierra.

FELIX GABRIEL FLORES

Sargento Cabral, 870
5000, CORDOBA (Argentina)

LA POESIA QUE PROVOCA Y CONVOCA Y ALIENTA

Coordenadas de una situación

Jeroglíficos y símbolos, con la sangre de viejas y nuevas mitologías por dentro, en la intensidad de la sangre desencadenada, aceptando o no el juego de invisibles y reales mareas, oasis y referencia de viajes por las geografías de buenas y malas conciencias de una historicidad socio-cultural más o menos determinada y llevada a sus últimas conclusiones en las barranqueras comarcas de la tajante individualidad, el plural de los plurales en la tensa homogeneidad y heterogeneidad de la autenticidad más interior y con vistas siempre hacia los paisajes de la otredad, las fórmulas hechiceras y combinatorias del lenguaje en sus ofrendas y homenajes de claridad y sombras, al fin y al cabo una llamarada de porvenir casi como irguiéndose el grito entre oxidadas ruinas, un friso o una lápida con palabras talladas en mármol o barro, el aprendizaje a lo largo de los años en intuiciones y maduraciones para el decir y el hacer, para el expresar y ser, alas de mil relaciones lengendarias con los personajes que nos habitan, la realidad que puede ser mágica o mítica del hombre invadido y ocupado por el misterio o por lo cotidiano o por ambas llamadas de la aventura de destruir y construir con el consiguiente dolor de cada etapa asumida sinceramente, añejas y venideras torturas que asedian y empujan al poeta, una serie de interpenetraciones obsesivas entre silencios y alborotos, apasionado canto del sentir y amar y gozar y soñar, la variopinta paleografía de los textos de la sensibilidad, el lenguaje que se desmorona y se rehace en su voluntad apalabrada y entrañable con rabia justiciera o con pueriles deleites, empresa sana y saludable deslizándose por tierras llanas o espirales del universo más subjetivo de la memoria, un chillido o un susurro, lo mesetario y lo paramerano junto a lo costero y a lo submarino, con frecuentes incursiones por el infierno o por el cielo, lo más florido de ansias y de balbuceos entre vaivenes, la preferencia o la indiferencia de interrogatorios vividos o imaginarios con sonrisas y lágrimas ante la ortodoxa heterodoxia de trabajos y días hesiódicos o kantianos, patéticos diálogos des-

perdigados siempre y con la riqueza de los manantiales nunca ahítos, la vida con sus orfandades y sus solidaridades, la observación y la extrañeza, esto o lo otro y asimismo al mismo tiempo lo de más allá, cal viva y trigueña, y para qué seguir adelante en búsqueda de metáforas y de apoyos de fieles espumas del mar o de las nubes, ¿no es un manojo de paralelismos y de contradicciones la palabra de poesía? Despellejado cuerpo vallejiano, doliente sufrir miguelhernandiano, serenidad ya nunca crispada de lo guilleniano, el poema con sus idas y venidas, vueltas y revueltas, soportando el peso de un modo de ver y pensar fuera de espejismos y anhelando un modo de vivir que rechaza la infamia del mundo, sus ascos y sus malos olores, el poema con su sed y hambre de absoluto, independiente en afirmaciones junto a la dificultad y a la transparencia de todo.

Octavio Paz se hunde en labios proféticos y mira hacia abismos, tesoros hay y cabe indagar sus territorios y fronteras, es lo inmemorial, o la insistencia:

Camino hacia atrás
hacia lo que dejé
o me dejó
Memoria
inminencia de precipicio
....
Camino sin avanzar
(«Vuelta»)

Al poeta le rodean aldeas y montañas y ríos y ciudades, y asimismo sus recuerdos. Le urge escaparse de lianas de tramas y urdimbres del vivir que vive y sueña. Se acoge a la playa palabrera de las cuatro estaciones. Es su refugio. Es norte. Las brumas se desvanecen, el poeta parece que está imantado, como atraído por fuerzas conocidas y desconocidas, siempre latentes, siempre vigentes. La caligrafía de los sentimientos oscila como el balancín que regula el sortilegio del movimiento de un reloj. Poema en el verso y en la prosa, oscilaciones y vibraciones de las primeras etapas creadoras. Una confesión:

«Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba.

Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado. Sostengo al árbol, a la nube, a la roca, al mar, presentimiento de la dicha, invenciones que desfallecen y vacilan frente a la luz que disgrega.
... ...

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día»[1].

Inútil resulta esa mayúscula, la palabra se defiende sola y desde altura suficiente, inaccesible muchas veces. Pero en aquel entonces, el poeta se afanaba en su tarea, Octavio Paz quería escudriñar en lo más hondo. Es normal y así corresponde a la verdadera naturaleza de la poesía. Por eso conviene insistir, aferrarse a las siluetas sustantivas del lenguaje. De esos años, una etapa entre «Calamidades y milagros» (1937-1948), ya de por sí incendiariamente significativa en el título indicado, y que se sintetiza en familias de vocablos reunidos con evocación del lema verlainiano, lo de «Arte poética», consejos apasionados en la antesala del quehacer de todo poeta, ya que Verlaine animaba con violencia y oscura satisfacción:

¡Estrangula a la elocuencia!
Debes vigilar el vuelo de la Rima
Y con voluntad aplacarla
Si la descuidas ¿adónde te llevaría?
(«Ayer y antaño», 1884)

El eco es visible en el poeta mexicano, ahondando en la rabia, y haciendo que se desgañiten las voces altivas y altaneras hasta volverse coetáneas de lo bajo y humilde, pero con sangre fluyente, con dolor de parto en los días que se viven trabajosamente:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.
(«Las palabras»)

Verlaine, sí, eso de «Tords-lui le cou à l'éloquence». Raíces y fuentes. Huellas que se van rastreando con nitidez casi deslumbradora.

[1] Prólogo en *Libertad bajo palabra* (1935-1957).

Y, asimismo, hasta me parece estar oyendo con golpeo en las sienes la avalancha verbal miguelhernandiana con su empleo en la segunda persona del singular, hablando a alguien y dirigiéndose a sí mismo, alentando al pueblo-toro; me refiero al poema que lleva por título «Llamo al toro de España» (en *El hombre acecha*, 1939).

El ímpetu, como con alas de vuelo diabólico (¿por qué no se dirá «diáblico»?, término acerado y punzante, perfectamente arraigado en sus orígenes filológico-semánticos), y es que la semiología acude verbalmente a la cita. En Octavio Paz es:

cógelas,
azótalas,
ínflalas,
pínchalas,
sórbeles,
sécalas,
cápalas,
písalas,
tuérceles,
desplúmalas,
destrípalas,
arrástralas,

y casi viéndose en la transparencia onomatopéyica de las palabras una frondosidad de verbos, como riada o vendaval, la furia en el poema, una especie de atmósfera de guerra civil que ya en Miguel Hernández se había expresado así:

levántate,
despiértate,
esgrímete,
desencadénate,
yérguete,
víbrate,
revuélvete,
truénate,
abalánzate,
revuélvete,
atorbellínate,
sálvate,

y la densidad se llena de emoción, explosiones y estallidos del empuje verbal con ríos de mucha rabia, con siglos de incontenible esperanza en los combates del lenguaje de los hombres. Octavio Paz y Miguel Hernández en abrazo que cala ardientemente y muy por lo hondo, nada de un día es un día, sino la continuidad de búsquedas poemáticas que corresponden a la biografía auténtica de una vida anhelante, públicamen-

te expuesta al peligro. Al fin y a la postre, ¿no se resume ahí todo el incendio de los cuerpos y de los sentimientos y de las miradas? Nada de espejismos, y es que aunque se quiebre en mil añicos el espejo, el poema prosigue su aventura. No es que sea un encaminamiento indemne, pero sí es verdad que acarrea, desde su momento inicial de poesía, entusiasmo, horizonte con arco iris. Es el domicilio de la exigente interioridad. Pero con las riendas más o menos dominadas del entusiasmo [2]. El poema, con su vértigo, con su hechizo que se moldea y se desparrama en la sumisión al lenguaje. En preocupaciones de poética anduvo indagando Octavio Paz. Aunque no suele florecer la idea fuera de su contexto, no hay otra metodología sino extraer frases y situarlas con aureola propia, con su vida al aire libre, a su aire; y así: «Un poema es una obra... es creación erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente... no es sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía... es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador» [3].

Un águila describe círculos y curvas al contemplar su presa

¿Hay un asedio de la palabra desde la extemporneidad? ¿No es siempre urgente hallarse sumido en la propia cocción de los días vividos y soñados? Todo se mezcla y se arremolina. Octavio Paz se interroga ante realidades múltiples, ante fórmulas que son otros tantos testimonios de la búsqueda de aclaraciones y explicaciones de la problemática poética: Surgen—esto es, van surgiendo—a lo largo de la continuidad efectiva del fenómeno de la creatividad poemática diversas preguntas y sus consiguientes respuestas. Ya está el poeta en la desnudez absoluta, aunque le sirva de coraza el aporte cultural, y apto para lanzarse al ataque indagador. Apetencia de un acuerdo entre teoría y práctica. Sobre qué es y cómo es la poesía. Descubrimiento, destello, revelación, tenacidad, fusión de elementos en equilibrio o desequilibrio de evidentes riquezas sensibles: «La experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial. Si la libertad es el movimiento del ser, trascenderse continuo del hombre, ese movimiento deberá estar referido siempre a algo. Y así es: es un apuntar hacia un

---

[2] Subráyase en una cita de Descartes el entusiasmo de la poesía, y lo leo en *Tu ne mourras pas*, Diario VII de J. de Bourbon-Busset (Gallimard, 1978).

[3] Cf. págs. 14 y 26 del capítulo «Poesía y poema» del ensayo de Octavio Paz *El arco y la lira* (Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 4.ª ed., 1973).

valor o una experiencia determinada. La poesía no escapa a esta ley, como manifestación de la temporalidad que es. En efecto, lo característico de la operación poética es el decir, y todo decir es decir de algo» [4]. Situándose al poema en sus terrenos apropiados, monólogo y diálogo muy por fuera del soliloquio. Texto plantado como simiente para que florezca con terco afán de logro comunicativo. Porque «la imaginación poética no es invención, sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad» [5].

Y así, con nuevos encaminamientos, con actividad que fluye o que conviene hostigar, «el poeta intenta una y otra vez sortear el obstáculo, rodearlo, esquivarlo de alguna manera y proseguir... El poeta relee lo que acaba de escribir y comprueba, no sin asombro, que ese texto enmarañado es dueño de una coherencia secreta. El poema posee una innegable unidad de tono, ritmo y temperatura. Es un todo» [6]. Pero que nadie haga aspavientos y se escape; debe quedarse junto a las palabras del poema, sentir su fuego y sus brasas, otear sus horizontes, dado que el poema «es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo... Es un efectivo volver a ser aquello que el poeta revela que somos... es un acto inexplicable excepto por sí mismo y que nunca asume una forma abstracta» [7].

Un ahincamiento, un arraigo, un quehacer poemático con obediencia e insubordinación, «como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas... En esa ambigüedad consiste el misterio de la inspiración» [8]. No es aceptación por todos. Acuciado anda el poeta tras el poema. En la radicalidad del trabajo libre y no enajenado; la libertad del quehacer pomático se opone a la alienación y a la bajeza de la tendencia a «hacerse cortesanos»... cuando «dejan de ser los dispensadores de la inmortalidad para convertirse en un adorno sin precio y en un lujo de la Corte» [9].

A rajatabla interviene la fe interior de Octavio Paz y con ahínco afirma que «la poesía no se siente: se dice. O mejor: la manera propia de sentir la poesía es decirla» [10]. Confieso que prefiero la corrección de la segunda parte, ese decir lo que se siente, ese expresar lo que por dentro actúa y nos hace temblar. Poema de lo vivo en inextinguible re-

---

[4] *El arco y la lira, ob. cit.*, pág. 191.
[5] *Ibídem*, pág. 261.
[6] *Ibídem*, pág. 158.
[7] *Ibídem*, pág. 159.
[8] *Ibídem*, pág. 189.
[9] GABRIEL CELAYA, *Inquisición de la poesía* (Taurus, Madrid, 1972), pág. 24.
[10] *El arco y la lira*, pág. 189.

nacer y florecer. La palabra, como epicentro de las tormentas que a todos amenazan y envuelven; la palabra polémica.

Cuando se polemiza expresivamente, con la escritura poética se alcanzan zonas de fulgor y de furia, convirtiéndose el poema en algo que provoca y convoca y alienta. Con cuanto se quiere vehicular en las palabras, ya sea dicho o solamente susurrado o, incluso, lo no dicho. Es espiral de categorías significativas del lenguaje. Como si se quisiese comprender al poeta por la poesía, y no en la metodología contraria: comprender a la poesía por el poeta. Pero ¿y si se tratase de un enfoque doble, con ambas ideas al estilo de un empleo de *boomerang,* en palabra-*boomerang?* Porque todo surge de la primera y última mirada, desde raíces que arrastran densidad, resistencia y solidez. Lo poético, para Paz, en definitiva, suele ser el sentimiento «sentido» (y, lógicamente, pregonado en el texto) de la Naturaleza. Vistas así las cosas, el acto de poesía se muestra en su grafismo más resbaladizo, y es así al aparecer ante nuestra sensibilidad como el primer lenguaje de todo, como obligando a que la Naturaleza sea lenguaje y, por tanto, fuerza comunicativa. Ya se adentra la búsqueda en la luz y en el misterio. Como impulso de lo oscuro y escondido. Tal vez como el agua que espera siglos para que, un día, en su amanecida de mañana o tarde o noche, se decida a manar desde las celdas abiertas del manantial. Lo formal, y el ansia de doblegar el cuerpo de lo lingüístico, las estructuras y la fonética. Auténtica radicalidad del quehacer en crisis, como es debido, a sabiendas de que nada se conquista a la pata la llana, sino que exígese esfuerzo de una lenta y constante maduración. Desde nuestra interioridad. Lo real, y su otra cara: la irrealidad. Pero lo mismo en el lenguaje que en el hombre.

Lo afirmaba (de otro modo), como encaminamiento frente a sus propias construcciones, Octavio Paz en unas parrafadas de análisis; helas aquí:

> «La obra nunca tiene realidad real. Mientras escribo, hay una más allá de la escritura que me fascina y que, cada vez que me parece alcanzarlo, se me escapa. La obra no es lo que estoy escribiendo, sino lo que acabo de escribir, lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero. De una y otra manera, la obra adolece de irrealidad. Todas las obras, sin excluir a las más perfectas, son el presentimiento o el borrador de otra obra, la real, jamás escrita.
>
> La solidez de una obra es su forma. Los ecos y las correspondencias entre los elementos que la componen configuran una coherencia visible que se despliega ante los ojos y la mente como un todo: una presencia. Pero la forma está construida sobre un abismo. Lo no dicho es el tejido

del lenguaje: la no significación. La obra no dice lo que dice y dice lo que no dice. Lo dice independientemente de lo que quiso decir el autor y de lo que ella misma, en apariencia, dice. La obra no dice lo que dice: siempre dice otra cosa.

... ...

El escritor es el lector de sí mismo: el lector que descubre en lo que escribe y mientras lo escribe, la presencia de lo no dicho, la ausencia de decir que es todo decir. La obra es la forma, la transparencia del lenguaje sobre la que se dibuja—intocable, ilegible—una sombra: lo no dicho. Yo también adolezco de irrealidad» [11].

Lo tenso y lo dramático, un estilete que va abriendo (o que va cerrando, es la misma verdad) caminos a la palabra de la escritura. Un hoyo, y ahí reside el peligro. Lo misterioso, lo que no se ve; y si no se dice, pese a todo, está ardiendo y doliendo. Paz con sus intromisiones en la kábbala y en las ascesis de las prácticas y ensueños del catarismo provenzal de otros siglos. Hundirse, sumirse, adentrarse, y en el pretil del pozo las auténticas señales y los radicales signos de lo ausente. Buscar, arañar en apariencias, una prospectiva jamás lejana y desarraigada. El escritor (y, por ende, tercamente, el poeta) con sus lecturas ante los borradores. Umbrales de claridades que se escapan, que huyen. El poema, como llama que el viento desparrama. La revelación del incendio. Inmediata sensación de insólitas irrealidades de la claridad.

¿No nos hallamos ante una madrugada y afinada comprensión de la experimentación? Sin el acechante peligro, nada se haría. Compárese con la actitud del torero, «realizándose» cuando el toro le ataca. Laberínticos espejos que no siempre reflejan lo que se ansía y se busca afanosamente. Naciéndose, incorporándose al mundo de los signos. Y siempre los ejercicios entre mitos y leyendas. La irrompible cara y cruz que ofrecen un mismo lado: dos caras y dos cruces. O, si se prefiere, la doble cara y la doble cruz. Porque al obedecer a insistentes llamadas, el poeta se sabe «ocupado»; su ser es dócil ante las invasiones de la otredad; aunque, asimismo, lo es ante valores enigmáticos, como la nada, o como la ausencia. ¿Espejismo, entonces? Tal vez den la clave explicativa dos versos entresacados de «El prisionero», de *A la orilla del mundo:*

El hombre está habitado por silencio y vacío.
En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace, infatigable.

Igual que el mar constantemente recomenzado de Paul Valéry; igual que el trabajo obstinado de las células en su formación de entramado de los tejidos; afán para llenarse de algo, por llenarse de algo.

[11] «Borrador», en *El País,* Madrid, 13 de noviembre de 1977 (suplemento cultural).

Rehaciéndose, a fuerza de voluntad. Si la presa es segura, y está ahí, desde las nubes o desde las alturas la observa el águila y aguarda el momento propicio. No tanto el poeta, o el mismísimo poema, pero algo es algo; yendo hacia sucesivas facetas de lo que no puede faltar. ¿Con la fatalidad del senequismo? Ni tanto ni tan calvo, eso no cabe aclararlo; pero sí con vestigios de teorización y experimentación.

Otro texto revelador de la actitud consejera y crítica (es decir, éticamente exigente) se halla «habitado» por el propio Paz; su desnudez reviste formas y vestimenta. La metafísica animadora de las palabras. Y la lectura se aproxima sin riesgo alguno a lo que Octavio Paz descubrió en su poema en prosa «Un poeta», de *¿Aguila o sol?* Caminemos con tal brújula:

> «—Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis. Gran abrazo mortal de los adversarios que se aman: cada herida es una fuente. Los amigos afilan bien sus armas, listos para el diálogo final, el diálogo a muerte para toda la vida. Cruzan la noche los amantes enlazados, conjunción de astros y de cuerpos. El hombre es el alimento del hombre. El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.
>
> —Por lo pronto, coge al azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.»

Resulta evidente que se proclama la insubordinación, pese a lealtades a querencias y vigencias y presencias. Soñar, con ojos encandilados, o abiertos, o rojos por tanto llorar. Ausencias, con tatuajes que nada ni nadie logra borrar. ¡Qué lejos de las palabras apacibles y apaciguadoras de Rilke al dirigirse a otros posibles autores en sus *Cartas a un joven poeta.* La maleza que obstaculiza los senderos, y ya lo advierte Paz: no hay salida. Todo es como callejones sin salida. Y si hubiese alguna oportunidad, no por ello se escaparía el poeta: son calles que dan a la muerte o al deshonor. Cicatrices en las heridas son los poemas. Gesticulantes, con las armas de violentas formas, de relampagueantes estaciones de la sensibilidad crítica. Acaso la dialéctica del pájaro-aguilucho que esquiva presas fáciles y añora las difíciles. Eso de filosofía fuerte, la alimentación que nunca sale de lo grato, sino de lo ingrato, de lo áspero.

Vivir con signos intermediarios siempre, porque puede admitirse

que la creatividad incita, pese a encauzar hacia lo peligroso. ¿Qué importancia tiene el saberlo si no hay queja nunca? Octavio Paz asume su itinerario, y no a regañadientes. La creación viene a ser la apoteosis de la palabra sentida y soñada y gozada, esto es, la experimentación del riesgo, una fiesta problemática del hombre en su unicidad de muchas variables. Recuerdo que una vez leí algo acerca del tiempo de vida inscrito en un sentimiento de belleza. La creatividad, en mutaciones de la instantaneidad. ¿Qué otro remedio le queda al poeta? He ido a buscar el texto, lo copio: «L'homme ne peut réaliser un art de vivre qu'en vivant à chaque instant dans la beauté» [12]. Me parece que a Octavio Paz le conviene tal fórmula, aun sin aceptarla; porque ¿qué impulsos o razones subrayan que lo hermoso es la única vía navegable para los quehaceres de poesía? ¿No puede vivirse (y, precisamente, en las metamorfosis del tiempo) en otro sitio, en el «ailleurs» del idioma galo? O acaso y más complementariamente dicho, ¿no pueden coexistir belleza y ese otro sitio que indico, sea el que sea? La peligrosidad de la nada, la mirada del sol, las asechanzas del águila. Y la presa (la palabra y la metáfora) al alcance de los ojos y de la memoria y del procedimiento intuitivo. Una riada que arrastra, pero no con vistas a la abstracción, a la poesía pura (tal era la gestión creativa de San Juan de la Cruz), sino anhelando situarse ante el agujero, ante el hoyo, ante el peligro, y es que «la poesía ha puesto fuego a todos los poemas». Llamas, y que mil tormentas se lleven las cenizas, esparciéndolas como abono de fertilidad. Subsistirá la palabra, la presencia-ausencia del hombre, ya sea realidad o ya sea irrealidad. Tal vez: arraigo de lo real-irreal. Pregonando lo que Pierre Reverdy decía, más o menos lúcidamente: «La poesía es, ante todo, el fruto de la insatisfacción». Claro que sí, resulta inconcebible imaginar a un poeta satisfecho. No creo que a Octavio Paz se le antojase asimilarse a tal criterio. Por definición, la poesía y el poeta se completan en un clima (asumido en todos los instantes) de honda y aleteante insatisfacción. Sin romper las amarras, ya que al igual que una granada de guerra, los añicos del poema hieren y hasta malhieren al poeta (y al lector) cuando estalla su propia comunicabilidad, hecha y mantenida en acción gracias a la exégesis que sobrepasa lo inagotable. La poesía, *octavianamente paz,* con sus ramificaciones de libertad garantizada, es decir, bajo palabra de poeta.

Poéticamente acompañadora de poemas, sangre que fluye por las venas del lenguaje, y vuelve la noción insistente de la peligrosidad. Erupción volcánica, llamas de la lumbre, la hora del salto mortal de

[12] JEAN LACROIX, «Art et créativité» (*Le Monde*, París, 18-19 de enero de 1976).

Octavio Paz. Cabe traer a cuento el texto «Hacia el poema» (de *A la orilla del mundo)* y que, curiosamente, lleva como subtítulo y entre paréntesis lo de «Puntos de partida». Arranques y no desplantes; es empezar a escribir, ir escribiendo el texto:

> «Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancando al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de niguna-parte a ningún-lado.
>
> Damos vuelta y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema.
>
> ... ...
>
> Arrancar las máscaras de la fantasía, clavar una pica en el centro sensible: provocar la erupción.
>
> ... ...
>
> Hablar por hablar, arrancar sones a la desesperada, escribir al dictado lo que dice el vuelo de la mosca, ennegrecer. El tiempo se abre en dos: hora del salto mortal.»

Preso de una dialéctica enmarañada, y anhelando apartar la maleza y las malas hierbas, el uso de la palabra octavianamente paz. O ahondando, escarbando, con aquello ya dicho por el poeta: «La imaginación es la facultad que descubre las relaciones ocultas entre las cosas» [13]. Una cárcel de descubrimientos.

Heredades auténticas o falsas que, por fuerza, recogen el agua de las nubes para verterlas en lluvia, en estrofas de poesía. Como mercurio que resbala y ahí se queda, pasmoso y pasmado. La difícil dignidad del acontecimiento: ser poema, aparecer como poema. Reveladores susurros o reveladores gritos que se forjan en gargantas llenas de misterio. Se alza la balanza que sopesa, parangón de valores y situaciones. En el poeta mexicano lleva urgencia de siglos la cuadratura del círculo. Sufrir, buscar, palpar, y a veces (los contados dedos de la mano) hallazgo en poesía, revelación de la palabra recogida. Y vuelta a empezar: la nube con sus cunas de agua que pronto-tarde serán lluvia. Hilillos del lenguaje en su expresividad poemática. De la poética a la poemática. La solidaridad de las islas, con tanto océano en derredor. El poeta, con sus ínsulas a cuestas y solidarizando a lo solitario. Se agrava la atmósfera, y los escritos se escriben en la arena o en el aire o en la piedra. Afianzamiento de esa digna y exigente dificultad del poema. Apoyada la palabra (como la cabeza se reclina) en almohadas de mármol y también de barro. Dualidad interrogadora del poeta. Así es. Y sin protocolo alguno, responsablemente signo de ser y no ser. «La grandeza de la poesía de Paz pa-

[13] O. PAZ, prólogo a *Quetzalcóatl y Guadalupe,* de J. LAFAYE (Fondo de Cultura, Madrid, 1977).

rece consistir en su confrontación directa con la condición humana y en su expresión del despliegue de la conciencia del poeta a medida que persigue sus propias respuestas y sus propias salidas» [14]. No hay, no puede haber carencia de esencialidad, y tampoco ausencia de sustancia. Como el tuétano en su hueso, o como el meollo en su apariencia. Enumeraciones de realidades, recuento de posibilidades, y la palabra siempre adelante, con comportamiento arriesgado. No se cesa de volver a las andadas, y se traspasan los lares soterradamente ortodoxos o heterodoxos. El decir y el callar, temática tan tercamente preguntona y respondona en Octavio Paz. Es el ejemplo estipulado en el poema «Palabra» (de *Libertad bajo palabra)* y que evoca, sin necesidad de adornos, la pescadilla frita que se muerde la cola; veamos y compulsemos, en la luz y en la sombra de confrontaciones sensibles:

Palabra, una palabra,
la última y primera,
la que callamos siempre,
la que siempre decimos,
sacramento y ceniza.

Verdad es que se trata de una época juvenil en Octavio Paz. No desdeñada, claro está. Los cuchillos que desgarran obstáculos para que se introduzca y brille la palabra del poema. O el sonido agudo del violín lingüístico. El contexto de lo fugaz, esencia y paisaje del tiempo que se escapa. La fenomenología humana, con las interpretaciones de vida y escritura, con lucidez que no excluye lo misterioso y suspendido cual espada de gozos. Interviene el saber que en incendios arde y se quema la condición radicalmente trabajada del poeta. Una rotundidad que logra expresarse así:

Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
El acto
El movimiento en que se esculpe
Y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo...

Texto de *Ladera este,* con aldabonazos para que se despierte la acción poemática y que se pueda asir el tiempo. No es tarea sin complicaciones. ¿Es que lo huidizo se deja acaparar y maniatar? Espejos para el tiempo, y no estrofas entrevistas con luz solar o con miradas de águila. Todo bajo palabra. Errantes los mitos y los poemas. Y en ese mismo libro el poeta dice que acaba en su comienzo, que finaliza en cuanto escribe

[14] Rachel Phillips: *Las estaciones poéticas de O. Paz* (Fondo de Cultura, México, 1976).

y en lo que escribe. Andaduras de la conciencia, con alas que solidariamente proyectan su dibujo por todas partes. Cuna, y la tumba, que se unen en la convergencia del discurso poemático. Octavio Paz en su ruptura y en su continuidad.

Investigadora savia del poema, y a ramalazos se muestra esa paralización del tiempo o de la luz; palabras indeseadas que quieren ocupar el puesto de palabras que se dicen, la lucha entre lo dicho y lo no dicho, un encaminamiento sin freno hacia la firma que pone punto final a la sumisión efímera y siempre a remolque del lenguaje asido y aprisionado. Jadear y así se superan grietas y cepos. Lo consciente y lo subconsciente y lo inconsciente. Que se quiera o no, siempre acude esta triple alianza de factores de la poemática del hombre. Y así emergen recuerdos y reflejos y realidades-irrealidades en el texto. Un regreso al lenguaje adecuado se tiene en *Libertad bajo palabra,* en la página 151, y sin humillación alguna; sólo es reconocer lo testimonial del trabajo y ensueño del poeta:

> «A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pecado. El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, más tarde, vendrán otros.»

Es la exactitud de lo que se comprueba; un pájaro, y no una bandada; aunque tal vez lleguen otros pájaros. Con la peligrosidad al acecho siempre. Porque (con el refranero en los labios) cría cuervos y te sacarán los ojos. Musicalidad de dolores interiores y exteriores, ojos para contemplar y sensibilidad que razona. Habráse visto mayor desfachatez, y, sin embargo, hay que admitirlo de ese modo. Las raíces que nunca acaban de soltarse y es que lo aferrado caló muy lejos, muy alto, muy hondo. El hombre, con su tiempo en la mente acosadora. Y en la palabra que atosiga. El poeta, estas tardes, o en otros instantes de la exploración, en medio de orgullosas estructuras o de ruinas del pasado y tal es el mundo que le habla en un diálogo ininterrumpido.

O, asimismo, la siembra y cosecha de la comunicabilidad en ofrenda, ofrecimiento recíproco, y ahí se revitaliza la acción poemática. La memoria, ya cansina, ya rejuvenecida. Vivir en las cuatro estaciones de la palabra captada, expresada, muda. Como heridas miguelhernandianas: vida, amor, muerte. Poemas-testigos, y dedúcese que es fundir tiempo y creatividad. Nuevos planteamientos, sin ser insensible a otras relaciones o inter-relaciones. Todos somos poesía, el mundo es hacedor de poetización. Al existir y manifestase el quehacer poemático irrumpe con cegadora conciencia que así se repele lo angustioso de la instantaneidad para exigir la continuidad creativa y vital. Así va desarrollando Octavio Paz su búsqueda de poeta. Porque cada poema tiene su poeta. Digámoslo con palabras suyas: «Lo poético no está en el hombre como algo dado, ni el

poetizar consiste en sacar de nosotros lo poético, como si se tratase de 'algo' que 'alguien' depositó en nuestro interior o con lo cual nacimos. La conciencia del poeta no es una caverna en donde yace lo poético como un tesoro escondido. Frente al poema futuro el poeta está desnudo y pobre de palabras. Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste es de aquél» [15]. Lo implícito, y lo insólito, y siempre las erosiones de la armonía humano-cósmica. Un poema, un planeta; un poeta, un mundo. Como aquellos signos de la revista madrileña de José Bergamín, «cruz y raya», la presencia y la ausencia, simultaneidad de afirmaciones y negaciones. La poesía, con sus transparencias, aunque al propio tiempo y simultáneamente, con sus contradicciones. Un modo de asir paisajes del tiempo. O de vincularse a la eternidad de las raíces (o de los signos). En sí mismo, y en sus trayectorias vividas imperiosamente: eco del poema en la otredad. Escúchese y óigase la resonancia machadiana del lenguaje en su puesto y en su tiempo; poeta con sus ataduras más hondas, en la palabra nunca doblegada:

> «La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad» [16].

Luces móviles e inmóviles; el polvo de lo pulverizado; añicos siempre del mismo espejo y los himnos nativos que vuelven a reflejarse en lo coherente y en lo incoherente.

De una situabilidad sin exégesis

Al leer aquello que J. L. Borges escribió: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto... traza la imagen de su cara» [17]; se me ocurre que, tal vez, conviniese dejar las cosas en su morada, en su ámbito, mediante la observación. Se la tildará de obvia, de sobrentendido y hasta innecesario. Un hombre que escribe en el hombre visto y sentido y definido por el poeta bonaerense; su hombre en radicales autobiografías, cual himno o autorretrato; en realidad, es lo que se adapta a un escritor de pura cepa y que en sus escritos conlleva la creación de una paisajística, de una ética, esto es, de un universo. Se trata, lógicamente, del propio Borges; él no busca ni puede escaparse de sus cárceles tan abiertas y tan públicamente visitadas por los lectores.

---

[15] O. Paz, *El arco y la lira*, pág. 168.
[16] *Ibíd.*, pág. 261.
[17] En *Solo a dos voces*, O. Paz y J. Ríos (Lumen, Barcelona, 1973)

Pero ¿por qué no sustituir la palabra «cara» (que es cuerpo por fuera) por «sensibilidad» (que es cuerpo por dentro)? También es verdad que en libro famoso, el médico galo Alexis Carrel afirmaba polémicamente que no se conocía al hombre y que «à notre insu, notre figure se modèle peu à peu sur nos états de conscience» [18]. Atribúyase cuanto antecede a Octavio Paz, y nos hallamos como ante un farallón: abrupta geografía, empinada cuesta. La cara cual espejo del alma, añádese, y los poemas situadores rezuman problemática de «dentro» y de «fuera». ¿No es parábola como el vértice del triángulo, que exige y recibe la adhesión-convergencia de los dos lados que forman el ángulo? Un grafismo revelador, el hombre acogedor y recogedor de la temática de entorno: la poesía en sus textos.

Un laberiento con rayas y con referencias, la geometría en sus sembraduras, en espera de que los surcos se vean granados por el trigo dorado, el tiempo con sus repercusiones en la cara y en la sensibilidad del poeta, el vivir intrincado y nunca despellejado del todo, el espacio de los impactos de la existencia de la creatividad y de la historia con los contrastes de que el hombre va poblando mundos al igual que el mundo le invade y que no alza sus alas lo del hombre deshabitado albertiano, los cazadores de la mirada obtusa quisieran cercenar ímpetu a la palabra poemática, los estados de la conciencia imponen sus moldes y sus orientaciones, la sensibilidad se superpone a la cara (y lo mismo da que sea arriba que abajo), cauce generador de emociones y de belleza, ya que sin ello no puede asomarse a la lectura el texto poemático. Es tal vez sacrificio. ¿Podría extrañarle al mexicano Octavio Paz, conocedor de misterios y ofrendas en las pirámides de su país? Poesía edificadora, palabra con las herramientas de la pura albañilería.

Y así, el oráculo, piedras solares, hierbas curanderas, un universo con semillas para los textos de *Blanco,* de 1966, con ojos devoradores que van extrayendo versos:

La pasión de la brasa compasiva
Un pulso, un insistir,
Oleaje de sílabas húmedas.
Sin decir palabra
Oscurece mi frente
Un presentimiento de lenguaje.
....
Y el jeroglífico (agua y brasa)
En el pecho de México caído.
....

[18] *L'homme, cet inconnu.*

La transparencia es todo lo que queda

....

El cielo se ennegrece
Como está página.

....

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada.

La poética y la poemática llevan como estandarte y como acción la transfusión de coloridos y de mosaicos y de presentimientos: el poema es su realización. Dentro y fuera del poema. Girando o en traslación, dándose siempre: a la palabra, a sí mismo (poema y poeta), a los demás. El quehacer de conocer y de reconocer. De ahí se deriva la autenticidad del código de muchos poetas, y especialmente de Octavio Paz, el código ahondador y soñador e interpretativo, la realidad-irrealidad más o menos afirmativa o dubitativa y hasta negativa. Porque la poesía es fuego que se propaga con facilidad. Y cuando sopla en las tormentas el viento, todo se vuelve incendio. En Octavio Paz se redondea tal actitud. Acaso reúna en gavilla de aproximaciones lo que se dice en «Poema circulatorio (para la desorientación general», en *Vuelta* [19]:

Allá
sobre el camino espiral

....

allá
sigue las pisadas del sol

....

Por el subterráneo de la insurgencia

....

No está aquí
allá afuera
al aire libre
al teatro de los ojos libres
cuando lo cierras
los abres
no hay nada adentro ni afuera
en el bosque de las probibiciones
lo maravilloso
canta
cógelo
está al alcance de tu mano
es el momento en que el hombre
el cómplice del rayo
Cristalización

[19] Ediciones Seix Barral, Barcelona, 1976.

aparición del deseo
deseo de la aparición
no aquí/no allá/sino entre
aquí/allá

Como búsqueda con/sin remordimientos. Y es que «la verdadera nobleza no es nacer noble, sino llegar a serlo» [20]. Pasándose por caminos de salvación y de perdición, transcurriendo y acaso fluyendo por todo con ojos que ansían ver y con oídos que se afanan por oír. Transmutación de vasos comunicantes. El poeta ve y oye, por él mismo y por los demás. Acto intenso. Ahí radica su dolor. Esto es, su radiante y efímera felicidad, su auto-destrucción. O su amor malherido, tan miguelhernandiano. Dolor que llega incluso a dejar huellas. Se rastrean en lo escrito y asimismo en la cara y en la sensibilidad. No pide con orgullo o humildad nada el poeta; no una Corte desde luego, eso sólo acarrea intrigas, sino tan sólo comprensión en acercamiento a su obra. Y es aquí y allí, en la espiralidad laberíntica de todo y de todos. Poesía circulante y circulatoria. Aunque despierte envidias y desorientaciones. Y ahí puede toparse el poema con una recompensa vieja y siempre primaveral.

Arte de serpentear y no subirse a las ramas, búsqueda de Octavio Paz con su rebeldía crítica, que sale a relucir, porque resulta evidente declarar ampliamente que si el pájaro se pierde por el pico el poeta se aclara por la pluma que escribe. Manifiestos, y conocer la insoslayable independencia de la palabra y de la aventura de poematizar. La poesía en sondaje, en exploración y coexistencia de encaminamientos opuestos y de miradas de ida y vuelta. Todo eso coloca al poeta en una situación de conciencia analítica y crítica, el vuelo planeado desde espacios de libertad y de duda, sin aferrarse a definitivas y dictatoriales impresiones. El poeta no se lanza a orgías, sino que recapacita y titubea, colocando pausadamente las palabras y frases hasta que logran engarzarse en paisajes de poema. Lo suave y lo áspero, el sí y el no de las verdades del hombre y de la naturaleza. Pasar en limpio, o con palabras suyas, *Pasado en claro* [21], Octavio Paz crea ambivalencias de la sensibilidad y de los sentimientos; es el juego y el combate del lenguaje:

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que pasos,
por el camino de ecos
que la memoria inventa y borra:
sin caminar caminan

---

[21] Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
[20] La frase es petrarquista, del propio Petrarca.

sobre este ahora, puente
tendido entre una letra y otra.
Como llovizna sobre brasas
dentro de mí los pasos pasan
hacia lugares que se vuelven aire.

Todo se dibuja y se desdibuja, y rememora el dejar huellas en la nieve mientras caen copos o el dejar huellas en la arena que las olas recubren. Se inventa y se borra la vida, es nacimiento y fulgurante luz del poema. Acercamiento y alejamiento del texto al poeta (al lector asimismo) y viceversa. La redondez sin escapatorias. La resbaladiza piel de las palabras de la imaginación. Igual que las de esta realidad terrena que es la única que poseemos, esto es, que creemos conocer y dominar. Lindes y fronteras de los espejos. Acúdase al mismo poemario y en lectura sosegada medítese y suéñese:

El patio, el muro, el fresno, el pozo
en una claridad en forma de laguna
se desvanecen. Crece en sus orillas
una vegetación de transparencias.
Rima feliz de montes y edificios,
se desdobla el paisaje en el abstracto
espejo de la arquitectura.
....
La luz poniente se demora
....
Se rebela mi lápiz a seguir el dictado.
En la escritura que la nombra
se eclipsa la laguna.

Correrías y andaduras entre llamas y cenizas y brasas, lo que ya quedó denominado y lo que aún no tiene nombre, posibilidad e imposibilidad de los signos, todo en su aleteante conocimiento, en su enigmática convocatoria. «Yo fui la enredadera imaginaria, / la atadura de viento atada al árbol / de viento, el manto calcinado / sobre las invenciones de la llama», nos dice Octavio Paz en ese citado libro (que es un poema único) y debemos admitir su juicio y sopesar atinadamente su actitud creativa. Los días indagadores del tiempo, una obsesión bajo nubes y junto a matorrales, la panorámica es lenguaje que habla o grita o musita algo, el poeta tiene que seguir al acecho, escuchando, sintiendo.

Casi fatalmente los versos finales de *Pasado en claro* tenían que ser muy significativos. Y lo son, cerrando todo en un anillo de piedra, o de aire, lo cual viene a ser lo mismo. Preludio y epílogo, la dispersión que se contempla y oye, un universo de interioridades y de exteriorizaciones, el constante y voluntario ir tras las letras más o menos rotas y tras los

nombres que enuncian y, acaso, invitan con sus penumbras y resquicios de irrealidades-realidades. Con el tiempo protegedor de acontecimientos importantes y nimios, semillas y cosecha, la espera anhelante del hombre-poeta o del poeta-hombre, según la prioridad circunstancial de los gustos y razonamientos. Los versos finales con la efímera rotundidad de lo que no llega a ser nunca rotundo. El poeta, mordiéndose la cola como la simbólica de las serpientes de las pirámides mexicanas:

Estoy en donde estuve:
voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras.

No hay negación en semejante enfoque; me parece que es irrefutable. Y es plasmación de la personalidad en el arte. Hablando con un amigo, pintor, coincidíamos en que la riqueza de una paleta, el vibrar y el musitar de los colores que las pinceladas van creando en el lienzo, es algo que se refugia en la sensibilidad callada, esto es, en la mente; que no hace falta siempre pintar con luz del día, que se puede pintar con luz eléctrica o artificial. El problema es la llama, o la sombra que es luz, y resulta ser la emanación de las palabras para la poesía, siendo trabajo mental siempre, madurez de lo sentido, la mayoría de edad de la poemática creativa.

Poeta de horas lo mismo diurnas que nocturnas (la luz y la sombra ya claramente situadas), Octavio Paz prosigue una terca búsqueda de lucidez solar y lunera en empleo de energías alumbradoras y quemadoras. ¿O no es *Piedra de sol* el emblema que muestra en su mirada? Tal es su autenticidad: el poeta dentro del paisaje de sus esencialidades. El poeta relacionándose en trabazón más bien organizada (pero, a veces, desorganizada también) con el lenguaje, con la sentimentalidad razonante y razonadora, con la realidad-irrealidad, con el tiempo, con el espacio, con el vacío y el ensueño, con las nubes de cielo grisáceo, con la conciencia y la condición humana, y con México en sus entrañas y en sus raíces. Octavio Paz o la limpidez. Rebeldemente. Y con despilfarro de dones. Y así cabe exponer una apreciación gala contemporánea, cabe «évoquer une violence créatrice qui est de nature eruptive et ignée à tel point que nous sommes tentés de ranger ce poète parmi les plus beaux volcans de son pays» [22]. Podría aducirse que esta frase rezuma «literatura», eso salta a la vista analizadora, pero pese a todo subsiste lo que es indudable: que

[22] A. P. de Mandiargues, revista *NRF*, número de marzo de 1978, París.

Octavio Paz aporta a la poesía un empuje crítico de arraigo libre y asimismo volcánico. Las alas que se despliegan entre luces y sombras, entre contrastes convividos. Las penetraciones y ramificaciones de los mundos visibles e invisibles dentro de pasos y murmullos y ojos y pasos. La necesaria motivación de la verdad, de la belleza, de la emoción y también la sangre de los ritos y ritmos de la comunicabilidad más o menos fácil y más o menos ahondada en territorios de lo sensible y de lo mental. Esto podría equipararse a la experimentación poemática de la palabra. El poema anula cualquier hipotética construcción de una pretendida igualdad. Todo tiene dos caras, dos facetas, y convivir y coexistir en tal tensión es la dignidad permanente de la poesía. Subráyese que Octavio Paz acudió a esa cita y la confirma recordando una máxima de Novalis: «El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga» [23].

JACINTO LUIS GUEREÑA

37, Av. Marcel Castié
Toulon (Var-Côte-d'Azur)
FRANCE

[23] Cf. *Solo a dos voces*, libro ya citado.

POETA: JARDINERO DE EPITAFIOS

Las escenas del movimiento íntimo que corresponden a *Vuelta* [1]—especie de cronología inquieta del pensar—, en relación con el motivo geográfico, son también cronología del regreso. Llegada que no oculta su naturaleza fantasmal o de espectáculo interior ante el asombro. Sorpresa virtuosa, es claro, que se purifica en el tiempo poético. Una vez más, esencia clarificadora de una razón serena del poeta que—buscando afinidad con una vieja frase de Valéry—, se reconoce por sus ídolos y sus libertades. Regreso sobre sí mismo en coincidencia simultánea, eso es, en el reencuentro con una tierra que le es propia. Rastreo voluntario del ser que es descubrimiento permanente y dinámica segura de «sílabas que son incandescencias», en un lenguaje incisivo, cáustico, cifrado en una hondura que va más allá del enigma metafísico. Tal vez, código complejo de una simbología poética inigualable. Razón por la cual, las palabras cobran un universo propio a la vez que una categoría semántica original al tomar forma en el texto escrito. Desde allí será una estructura viviente en perpetuo cambio. Un organismo que oscila con toda plenitud. Algo que «furiosamente / gira / sobre un reflejo / cae / en línea recta / afilada / blancura / asciende / ya sangriento el pico...» (de «A vista de pájaro», página 9). Cierta clave de un fín que siempre es comienzo. El objeto verbal que ya es, tiene su reflejo nítido, unitario, incansable, porque no llega a agotar nunca su propio encanto. Comparable, quizá, al sonoro cristal que se adhiere en el fondo de una realidad que nace a diario y se multiplica en las infinitas experiencias alarmantes y tormentosas de la existencia. Piedra de toque que permanece real en el espacio ilimitado; pero sujeta a una imaginación reflexiva y precisa. Cada signo adquiere su propio rostro: el del entusiasmo o el de la derrota. Pasajero insomne que se adentra en el detalle de una imagen o en la búsqueda de una síntesis acabada de la idea, como principio y conclusión, a un tiempo, de aquella concepción del poema. Síntesis que tiene su antecedente en el certero «Piedra de sol», de *La estación violenta,* y que se continuaría en tantos otros a los que no son ajenos «Blanco» o «Semillas para un himno», con-

[1] OCTAVIO PAZ, *Vuelta,* Seix Barral, Biblioteca Breve, México, 1976.

tenidos en libros y libros vivientes de una literatura de los orígenes. Una escritura que se extiende, sin duda, en una capacidad de concentración totalizadora de los elementos. Plasmación concreta y eficaz, de una trama inagotable de tonos y semitonos. Sinfonía mayor de voces, de partículas, de instantáneas sutiles, unidas en una dimensión que el talento creativo de Paz ensaya con prodigio, con visionario ardor, como un organizador genial del objetivo verbal. Nada queda sujeto a cualquier factor desconocido por el poeta. Nada que él no identifique. Nada que en él mismo no juegue y se desplace en las alturas reconocibles de la imaginación. En cierto modo, como aquel astro misterioso que cambia de trayecto habitual para entrar en otro mayor aún. En la escala cósmica de una casuística llamada a corregir el cosmos, a establecer las diferencias, a consagrar un ordenamiento superior. Esa casuística del espacio ignorado, del tiempo por venir, de la claridad rutilante que flota en la conciencia. El idioma que se hace, deshace y rehace de continuo. La palabra cuya vibración mínima enceguece para crear otra visión más transparente. Más ritual. Eso que dice. Espejismo, apenas. Palabra que sugiere, quiero decir, el imperativo órfico que rige una memoria. Idilio frecuente entre el poeta y su práctica onírica. De todas maneras, categoría biográfica a la que no puede escapar. Invocación que cae sobre la página en blanco. En el terreno virgen, lo sé, que es continuidad y despliegue, ferocidad y exaltación. Sinuoso enfoque que la materia cubre. No obstante, «apenas línea».

I. Follaje de los sonidos

De los siete poemas de la primera parte, se alcanza a intuir el efecto aéreo que llega en un genuino determinismo. Los desplazamientos son coloridos, vibran, hieren la atmósfera con una profundidad sonora. En «El fuego de cada día» anima al poeta un sentido lúcido y seguro para comprender el entorno:

Como el aire
hace y deshace
sobre las páginas de la geología,
sobre las mesas planetarias,
sus invisibles edificios:
el hombre.
Su lenguaje es un grano apenas,
pero quemante,
en la palma del espacio.
Sílabas son incandescencias.
También son plantas:
sus raíces
fracturan el silencio,

sus ramas
construyen casa de sonidos.
Sílabas:
se enlazan y se desenlazan,
juegan
a las semejanzas y las desemejanzas.
Sílabas:
maduran en las frentes,
florecen en las bocas.
Sus raíces
beben noche, comen luz.
Lenguajes:
árboles incandescentes
de follajes de lluvias.
Vegetaciones de relámpagos,
geometrías de ecos:
sobre la hoja de papel
el poema se hace
como el día
sobre la palma del espacio.

(Pág. 11)

El estallido brota natural y su itinerario es fiel, homogéneo, dactilar. La presencia de «árboles incandescentes», de «vegetaciones de relámpagos», de «casa de sonidos», ya son iluminación descriptiva, ilusión obligada al vuelo que recorre como una ráfaga polifónica toda cubierta inspirada en la luz. Explicar esa sensación puede provocar un goce particular que nunca puede ser indiferente para el creador. El refundido de metáforas lleva directamente a un encuentro con un jardín fantástico. Sí, la poesía es una tierra de nadie que sólo pertenece al poeta. Participar de ese enlace secreto de lector y texto, puede tener un resultado espléndido. Cierta recreación, estimo, pero nunca el goce inicial de vida. La situación no es diferente con sus otros poemas.

En «Por la calle de Galeana», el ritmo logrado por Paz es inconfundible: «Golpean martillos allá arriba / voces pulverizadas / Desde la punta de la tarde bajan / verticalmente los albañiles». El carácter surreal de los versos le dan un acento, le otorgan un sello más bien descriptivo al conjunto, que remarcará en el segundo cuarteto: «Estamos entre azul y buenas noches / aquí comienzan los baldíos / Un charco anémico de pronto llamea / la sombra de un colibrí lo incendia» (pág. 12). A partir de la última censura, puede notarse cierta reminiscencia a Blake. Me da la impresión del petirrojo que incendia el cielo. La verdad es que Octavio Paz descompone el lineamiento lógico de la frase, estableciendo una figura cromática de singular fuerza. Y en versos anteriores, es interesante añadir, no resulta difícil advertir su ingenio para saber cómo la magnitud

del azul se resiste, aparentemente, a las buenas noches. Sin embargo, la intención contradictoria incorpora una imagen repentina, localizada, que tiende a sorprender en un contexto preciso el efecto de la sombra y el incendio. Contraste alucinado que el desarrollo posterior del poema, que articula el camino en una calle solitaria con un yo igualmente abandonado, va a desentrañar muy cautelosamente. Es decir, sensaciones de vacío y goce que—como el poeta afirma—«da miedo cerrar los ojos».

Todo lo terrestre que hay en Paz va a sugerir en «Palabras en forma de tolvanera» una imaginería alógica, heurística, de inversión. Lo dicho, parece estar antes que el decir. El poema, antes que la palabra. La palabra que nunca se ha dicho permanece fuera. «Dicen / no lo que dijimos / otra cosa siempre otra / la misma cosa siempre / Palabras del poema / no las decimos nunca / El poema nos dice». Esta idea ya elaborada en el poeta en sus trabajos ensayísticos viene a tener una expresión práctica en este y otros textos, en una aproximación, pienso, a un credo poético absoluto. La poesía está en las cosas no dichas, pensaba Apollinaire. Más cercano, después, a aquellos conceptos de Jean Rousselot, para quien la poesía es «un lenguaje que se arreglaría sin palabras, si pudiera».

Hojas que se golpean contra la ventana, oleajes que son sonidos cromáticos, luces corpóreas que aparecen entre el follaje, planos que se superponen en una geometría nítida que descubre el horizonte, pueden, por ejemplo, ser un despertar en la misma casa, aquella, la de antes, la llena de sombras y figuras que se mueven. El espacio que se cierra sobre sí mismo y que poco a poco «petrifican los nombres», deteniéndolos en el tiempo. Así, «La arboleda» detiene el instante que absorbió el pasado. Pero llega como lo define en «Paisaje inmemorial», a confundirse con el otro tiempo, inmaterial, llegado de ninguna parte, partiendo de todo, en el día que vendrá y es «la nieve de hace un millón de años». Una estación reconocida en un torbellino supraconsciente que se prende a un presente lleno de duda y angustia. El absurdo que se intensifica, en voces que se superponen, en sombras que contrastan con luces, en cierta manía hacia lo sórdido, que une formas que crecen en lo invisible, que escoge piezas inarticulables en la vigilia y que se relacionan en una memoria furtiva, fugaz. Técnica que Paz elige con insistencia y plasma en *Vuelta* (página 20), en una apariencia directa, clara, desafiante, de una coherencia más allá del lenguaje mismo. Voz increíble que se adelgaza hasta quebrarse y lograr continuidad. Juego de espejos que visualiza y genera puntos de referencia en la distancia, en una «germinación de pesadillas» que tiene mucho del pasado histórico de México y que son «arquitecturas paralíticas» o «ciudades de la ciudad». Tal vez, un presagio de «palabras rotas» que augura un desastre mayor. Un desorbitante sol que «se levanta de su lecho de huesos», signos pulverizados y el ensordecimiento total

de una ciudad contenida en el espacio, en el lugar en que está y, sin embargo, ya no es presente. Eso que era hasta ayer y ahora es intocable. De ahí, que se tiene el convencimiento de que la preocupación de Paz es la de situar las orillas y los límites precisos del acontecer poético. Así como lo expone su conciencia de la libertad como salvación y como acto, tiende a escapar de las máscaras que impiden la visión total, descarnada, de las cosas. De esta manera, pues, elabora su obra. Síntesis fascinante de un transcurrir infinito que nunca ha abandonado. A todo esto queda preguntarse, ¿este rompimiento es producto de una caída de la que aún no se tiene una idea ajustada? Tal vez... Aunque, desde ya, todo el trasfondo es una expresión nítida de su angustia. Y es más, en los fragmentos que su técnica incorpora, está el resultado de una clave significativa y vigorosa de su problemática. Si se recuerda aquella definición del poeta: «El poema no significa, pero engendra significaciones: es el lenguaje en su forma más pura».

II. A LA MITAD DE ESTA FRASE...

Los cinco poemas siguientes que integran esta segunda parte mantienen ese lenguaje abierto y directo hacia las raíces mismas del idioma. Su objeto es móvil, engendra una escritura de cambios sucesivos en un mecanismo donde integra períodos de interpretación más difíciles en el que las palabras dejan de ser un significado para ser un sonido. En «Totalidad y fragmento» dice: «... su risa / rezo de posesa fitonisa / la filfa el fimo el figo / el hipo el hilo el filo / desfile baboso de bobos bubosos». Trozos de imágenes, líneas quebradas que indican un tono irónico como una señal distante contenida en un ideograma desconocido, tal vez incierto. No menos curiosa es la manera en que Paz construye «Piel sonido del mundo» o «Piel del mundo sonido», en el que la expresión cobra una vigencia progresiva y un valor inmediato. La palabra, especie de bisturí consagrado a un rito evocador del espacio, se revoluciona en el momento de nacer. Un proceso liberador (ya conocido en poemas como «Blanco» y aún más atrás) le concede, en suma, una velocidad que distingue lo *terrestre* de lo *aéreo* en una característica extensible y casi diría óptica. Ilusión verbal que, como él dice, es «espacio reconquistado». Prurito lógico que despierta ese desplazamiento como una rápida flecha disparada desde el centro ocular, desde el origen. Esos tonos cambiantes que le demuestran la fisonomía de una realidad cruel. En «Cara al tiempo» dice: «La cara de la realidad, / la cara de todos los días, / nunca es la misma cara. / Eclipse de sangre: / la cara del obrero asesinado, / planeta caído en el asfalto» (pág. 35).

En síntesis, cada texto es una ecuación fantástica. De nada vale el imposible, ante ese concierto de cadencias uniformes y pronunciadas que aparecen como una estructura abierta en una pluralidad complicada de formas nuevas y errantes. Se está ante una zona de energía poética concentrada. Como un incesante nombrar. Todos son amaneceres de rostros secretos, de apariciones y arborescencias que rechazan—a veces—la temporalidad viviente. Zona encendida que designa para sentir, que señala para imaginar desde láminas cósmicas, eso transparente que Bachelard estudia minuciosamente: «Entregándose en cuerpo y alma a la imaginación, el poeta se dirige a la realidad psíquica primera: a la imagen. Permanece en el dinamismo y la vida de la imagen» [2]. De allí, la fidelidad racional se pierde. Se tiene el convencimiento de que las imágenes que Paz elabora quedan ahí, fulgurantes, sin sufrir desgaste, sin envejecer, en una rotación extraordinaria, eso es, precisa, eterna:

El tiempo no cesa de fluir,
el tiempo
no cesa de inventar,
no cesa el tiempo
de borrar sus invenciones,
no cesa
el manar de apariciones.
Las bocas del río
dicen nubes,
las bocas humanas
dicen ríos.
La realidad tiene siempre otra cara,
la cara de todos los días,
la que nunca vemos,
la otra cara del tiempo.

(Pág. 36)

Los bordes son invención, y la invención, una realidad. El signo es cuerpo, es encadenamiento, está sujeto a la exploración mínima, al juego combinatorio de la escritura. Hay un sucederse, sin embargo, de las evocaciones que el poeta hace desde el inicio. Una cara que se descubre de pronto. Una confesión que llega con sonidos de una música extraña y dulce al mismo tiempo.

En «Poema circulatorio», que acompaña un subtítulo irónico, «Para la desorientación general», es un poema con referencias claras al movimiento surrealista y muchos de sus protagonistas. En realidad, ha sido creado para una exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la ciudad de México, que se denominó justamente:

---

[2] GASTON BACHELARD, *El aire y los sueños*, F. C. E., México, 1958.

El Arte del Surrealismo (1973). Una nota al respecto dice que los versos fueron pintados en el muro de una galería en forma de espiral que conducía a la muestra. También es importante, el hecho de retomar aquí referencias directas a Apollinaire (Lettre-Océan). Famoso caligrama del poeta francés de origen polaco, publicado en 1914 y dedicado a su hermano. La curiosidad que despierta en Paz este texto parece haber sido un tanto enigmático para André Breton por una frase: «tu ne conaîtras jamais bien les Mayas» y otras expresiones coloquiales de procedencia mexicana. Sortilegio de voces que irrumpen con movimiento y belleza interior. Descubrimiento de la gruta que empieza, eso es, en vocaciones de indudable fama y estilo. Interposición de enigmas que la historia del arte retiene para sí, como una flor de lo maravilloso que fue pasado y ahora es presente y es insurgencia profunda, cataclismo subterráneo o espejismo que se cristaliza en el ayer y en el hoy, tal vez mañana.

Atención especial despierta «A la mitad de esta frase», por su plasticidad desusada en un ritmo intenso de iconos brillantes, de hipérbaton desacostumbrado, ceñido, insólito. Vocabulario exacto y significativo que desborda en una búsqueda infinita de misteriosa clave. Código mágico de penetrante lirismo que encierra un momento crucial de repliegue, en el que el poeta se anuncia partiendo de una verdad para hallar una respuesta a sus interrogantes. Así, dice: «... elegir / es equivocarse», y toda sombra es parte de su final, de los sucesivos finales que van uniéndose a su existencia. Momentos que son recuerdos inmóviles, acumulación de huesos, trapos, polvo hiriente, memoria que se desvanece, interrumpido viaje sin moverse, la mitad de una frase, la pausa abierta hacia lo que seguramente vendrá de nuevo o se repite. Lugar que, a veces, es esperanza de nombres, de antepasados queridos, de ensayos que son fuentes iluminadas. Casi un «lenguaje despedazado. / Poeta: jardinero de epitafios». Difícil replanteo que descubre las grietas enormes del espíritu que anima su claridad. Certera inscripción que el poeta descubre en un sitio detenido, estático.

III. Petrificada petrificante

Casi todos los pemas de *Vuelta* tienen una dedicatoria. El que introduce esta tercera parte del libro está dedicado al poeta español Jorge Guillén. Delicada composición lírica de suave vuelo que resume, paradójicamente, piedra y firmamento. Y más allá de su evocación, dos palabras: Espacio-España, unidos por la E inicial. Conjunto al que rinde homenaje.

El siguiente, «Piedra blanca y negra», es un complejo disímil donde

se extraen objetos y personajes de naturaleza onírica y de ribetes alucinantes. El texto—como explica Paz en una nota al respecto—parece ser en cierto sentido, un sueño premonitorio a la muerte del pintor Joseph Sima:

Sima
siembra una piedra
en el aire
La piedra asciende
Adentro
hay un viejo dormido
Si abre los ojos
la piedra estalla
remolino de alas y picos
sobre una mujer
que fluye
entre las barbas del otoño
La piedra desciende
arde
en la plaza del ojo
florece
en la palma de tu mano
habla
suspendida
entre tus pechos
lenguajes de agua
La piedra madura
Adentro
cantan las semillas
son siete
siete hermanas
siete víboras
siete gotas de jade
siete palabras
dormidas
en un lecho de vidrio
siete venas de agua
en el centro
de la piedra
abierta por la mirada

(Págs. 50-51)

El número siete parece tener una condición especial en Paz. Su ensoñación le concede, como se ve, volaticidad, despliegue. Pero, al mismo tiempo, puede conjeturarse alguna coincidencia con la ensoñación de Poe en *La máscara de la muerte roja,* donde, por contraposición, los objetos se tornan pesados y tienden a caer, a desmoronarse. Sin embargo, el siete (la séptima sala, del palacio de Próspero) vuelve a tomar sig-

nificación por su carácter de naturaleza cabalística. Destrucción de la gravedad para el poeta mexicano. Acentuación de la misma para el norteamericano. Lo que sugiere, en el caso de Paz, un intento claro de altura y de variedad cromática (los siete rayos en que se descompone la luz solar), en Poe no se resiste a la sombra y a la caída. A esa suerte de caída hacia el centro de la tierra en un sentido abismal.

En los poemas siguientes, «Objetos y apariciones», «Trowbridge Street», «Tres anotaciones/rotaciones» (experiencia ya desarrollada en los *Discos visuales)* y «Tres adivinanzas en forma de octágono», el poeta establece un hilo conductor común del que no se separa desde el inicio: el sentido espacial y la figuración aérea. Ese fondo lo mantendrá hasta cerrar el libro. Las palabras adquieren un poder de juego y de espectáculo visual, a la vez. Chispa que da función y ritmo al elemento poético. Acrobacia verbal que entreteje la dinámica interna del discurso. En cambio, «Acróstico» se origina en otra perspectiva: la ilustración de Adja Yunkers en un ejemplar de «Blanco». Ese dibujo inspira en el poeta un encanto especial:

Alquimia sobre la página:
Desnuda la idea encarna.
Jardín de línea, girasol de formas:
Adja dio en el blanco de Blanco.

(Pág. 60)

En «petrificada pertificante», Paz vuelve a México. Las piedras son sombras, son huesos, son agua, son aire, son fuego. Los elementos se unen en una construcción llamativa. Las voces, ahora, son «terramuerta», «terrisombra», «pedrósea», «fuego petrificado». Se vierten los contenidos y se revierten las comparaciones. Fenómenos que provocan el sentido original del verso: «el sol no se bebió el lago», «el agua no regresó al aire», «los hombres fueron ejecutores del polvo». También Paz recurre a un elemento que en lingüística se denomina metagoge: «el viento / en la tumba del agua / recita las letanías de la sequía...», entre muchos ejemplos. Elocuentes sinonimias que condensan, a un tiempo, un ardor del pasado. Lo que cobra en este caso un valor especial, irreemplazable. Hechizo de una mitología radiante y de dioses apagados. Configuración fascinante de una pasión escrita a fuego que ensanchan el porvenir y aquietan las revueltas aguas de los siglos. Explica el autor que México es una palabra compuesta de «metztli *(luna),* Xictli *(ombligo)* y co *(lugar),* según versiones tomadas de Alfonso Caso, *El ombligo de la luna* (1952) y Gutierre Tibón, *Historia del nombre y la fundación de México* (1975).

IV. NOCTURNO DE SAN ILDEFONSO

El sendero que Octavio Paz se traza a través de un itinerario difícil, alambicado, de ceremonia excéntrica y de evocación plástica, irá a consustanciarse en la temática específica, histórica, deslumbrante de «Nocturno de San Ildefonso». Regreso a sí mismo y nueva partida. Las impresiones del vértigo que provoca su profundidad y delirio, conducen a un paroxismo singular e inquietante: es una entrada al corazón mismo del hombre. Una metamorfosis del idioma que atrapa al ocasional espectador. Es el encuentro de los «Signos-semillas» que la noche dispara y que «suben, / estallan allá arriba, / se precipitan, / ya quemados, / en un cono de sombra, / reaparecen, / lumbres divagantes, / racimos de sílabas, / incendios giratorios, / se dispersan, / otra vez añicos. / La ciudad los inventa y los anula» (pág. 72). No se puede dejar de pensar en un álgebra poética que invita a reconocer sus ultraagudos efectos que recuerda aquel concepto de Mallarmé en el cual es un «cuerpo universal del lenguaje poético que da vueltas sobre sí mismo». Acentuada catarsis que detiene al que escucha la voz de esa noche. O especie de eco sobrecogedor que inspira búsqueda hacia adentro.

Crónica que agrupa visiones, notas, citas de frases, lugares, fechas, para abrir los ojos ante «los muros rojos de San Ildefonso», próximo al infierno. Camino intrincado hacia una purificación espiritual que es puerto demoníaco que muestra un proceso oculto de víctima y victimario, de salvación y crimen. Evocación que lleva a un interrogarse deliberadamente: «mi historia, ¿son las historias de un error?» La respuesta no se hace esperar porque encuentra su verdad, la única: «La historia es el error» (pág. 78). De aquí en más, la obsesión de Paz es la de encontrar una salida a su conflicto: ¿cuál es el papel intencional de la poesía? Sin embargo, eso es, adopta una postura: «La poesía no es la verdad: / es la resurrección de las presencias», esa aseveración va a concluir en una categórica afirmación: «La poesía, / como la historia, se hace; / la poesía, / como la verdad, se ve» (pág. 80). La efectividad del poema consolida su tortura, como un desafío aún por descifrar. Todo se mantiene en una noche que permanece alerta, en silencio, entre piedra y piedra. No se puede desobedecer esa ley que culpa, que irrita una vocación peligrosa en el ser, cuando la claridad y el absoluto convocan a descubrir la propia voz. Una voz armada de epitafios que hechiza en cada lugar enfurecido de la memoria.

MANUEL RUANO

Avda. Principal Las Palmas
(frente a Plaza Caracas)
Edificio La Almudena, 5.º piso, apto. 9
CARACAS (Venezuela)

LA IMPOSIBLE FIJEZA

En el siglo del ensayo y la reflexión, como lo es el nuestro, ciertos términos se han enriquecido de tal modo por las innumerables interpretaciones, que han terminado por desdibujarse en su sentido. ¿Qué significan hoy las palabras «clásico» y «romántico» cuando se las usa en oposición? Podría componerse un libro con sólo recopilar definiciones de lo clásico y lo romántico. André Gide, por ejemplo, dice: clásico es un escritor que lleva dentro a un crítico; o sea, alguien lúcido, maduro y dueño de sí, alguien capaz de corregir y aun borrar, cosas a menudo más difíciles que crear.

Resulta oportuno recordar la reflexión de Gide cuando uno se acerca a la obra de Octavio Paz. Queremos recoger de ella, antes que nada, dos o tres observaciones sobre la reciente poesía mexicana contenidas en el prólogo de la antología *Poesía en movimiento* (Ed. Siglo XXI, 1966). Elige allí a cuatro autores a partir de cuya situación se propone iniciar el «juego»; es decir, la ubicación y caracterización de los restantes. Estos cuatro poetas de imprescindible mención en el actual panorama se llaman Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis.

Ciertamente, las páginas incluidas en la antología no son suficientes para hacernos ver la dimensión de cada poeta. No alcanzan, siquiera, si nos proponemos trazar la imagen de los cuatro poetas ya citados. Lo mismo ocurre con casi todos los creadores que figuran en la antología, y esto no por incapacidad de sus autores, sino por la intención que ellos mismos confiesan, a través de Octavio Paz, en el prólogo. Seleccionan y escriben las notas de presentación, además de Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco. Se proponen «reflejar la trayectoria de la modernidad en Méjico y proporcionar, en consecuencia, el sentido, el movimiento, la rotación de las tendencias poéticas». Nosotros creemos que este objetivo fundamental se cumple muy bien en la antología, aunque hubiéramos preferido una ordenación cronológica y no una retrovisión, pues aquí se ofrece a los poetas desde los más actuales hasta Juan José Tablada (1871-1945); pero creemos también que el interés por mos-

trar la curva de la evolución borra un poco a los poetas tomados individualmente. Quédase uno deseando más poemas para conocer mejor a los elegidos. Esta es la situación, por lo menos, para los lectores de América Latina, pues dada su conocida balcanización cultural, en ciertos países resulta de todo punto imposible acceder a los textos de algunos de los mejores autores mejicanos.

Naturalmente, el criterio de selección empleado en este libro presupone admitir que hay un movimiento, que existe una rotación. Paz, en las páginas iniciales de un prólogo que es realmente excelente, aclara que la modernidad es el cambio. Es ésta la primera de dos o tres ideas esenciales y que siempre será aportuno replantear al leer y comentar a la actual poesía latinoamericana. De los términos propuestos por Guillermo de Torre—la aventura y el orden—, Paz elegiría resueltamente el primero para caracterizar a lo moderno. Dice, por ejemplo: «No repetición, sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura». Y más adelante el poema mismo, en su relación con los lectores, está pensado como algo que se modifica: «No la belleza quieta, sino las mutaciones, las transmutaciones. El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura».

Volviendo a la cita de Guillermo de Torre conviene recordar que, para este escritor español, el movimiento pendular, oscilatorio entre los polos de la aventura y el orden, explica por sí mismo la historia del arte y es la eterna disyuntiva del espíritu humano. El espíritu de los tiempos, aquello que no era para Goethe sino el espíritu de ciertos seres de excepción, puede ser definido como la tendencia tan pronto a lo consabido como a lo inédito. Hay, en la historia de la cultura, siglos de la aventura y siglos del orden. Octavio Paz diría que el nuestro es el siglo de la fáustica, la insaciable aventura.

Para él, en efecto, esta voluntad de cambio perpetuo no es algo rastreable sólo en la poesía mejicana; es decir, él no cree casi que exista una poesía mejicana, aunque hay sí muchos poetas mejicanos. He aquí otra interesante idea clave. Le parece discutible que existan la poesía alemana, francesa o inglesa. Es indiscutible, en cambio, que hay una poesía barroca, romántica o simbolista. Este nos parece uno de sus mayores aciertos: el de considerar a las poesías nacionales, a lo sumo, como respuestas—si bien en algo singulares en todo caso—a los grandes acontecimientos de la vida planetaria. El pensamiento de Octavio Paz nos recuerda que la historia del arte, como la historia de toda manifestación del espíritu, es algo relativamente independiente y que puede explicarse, en última instancia, según leyes propias. Las áreas del arte y la cultura—que son al fin las áreas de la experiencia espiritual—tienen poco que ver con determinaciones geográficas y aun históricas.

En conclusión, deberíamos hablar a lo sumo de una poesía hispanoamericana, de un estilo o tradición hispanoamericanos y no de la poesía mejicana, argentina o chilena. El punto de vista de Octavio Paz llena de interés a su libro, pues su «Poesía en movimiento» es, a través del ejemplo mejicano, la poesía en movimiento de todo el continente. Bien podemos verlo de este modo.

Sólo podemos, eso sí, en esta hora de convulsión continental, considerar con escepticismo la frágil, casi cándida quimera de la reconciliación continental gracias a la voz poética. A la hora en que la integración latinoamericana se vuelve más urgente, y angustiosamente ausente además, Octavio Paz se atreve a plantearla, con alguna timidez, formulando una pregunta: «Las historias nacionales de nuestra literatura son tan artificiales como nuestras fronteras políticas. Unas y otras son consecuencia del gran fracaso de las guerras de la independencia. Nuestros libertadores y sus sucesores nos dividieron. Ahora bien, lo que separaron los caudillos, ¿no lo unirá la poesía?»

Ya por aquellos años, cuando componía su antología, la obsesiva idea de una realidad siempre en mutación perseguía al escritor. Su visión antológica podría explicarse según las concepciones de su reciente obra *El mono gramático* (Seix Barral, Biblioteca Breve, 1975) y no es ésta una prueba menor de la coherencia interna en un escritor que tanto ha cambiado, sin embargo, a lo largo de los años. Dice Paz en *El mono gramático:* «La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio, a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de la nube o una mínima alteración para que el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de las metamorfosis. Cada metamorfosis, a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio. Sí, nadie está solo y cada cambio aquí provoca otro cambio allá. Nadie está solo y nada es sólido: el cambio se resuelve en fijezas que son acuerdos momentáneos. ¿Debo decir que la forma del cambio es la fijeza o, más exactamente, que el cambio es una incesante búsqueda de fijeza?» Su visión de un texto literario en sí mismo, como ya lo hemos anotado, se rige igualmente según la ley de las mutaciones. Ha escrito, también en *El mono gramático:* «Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación de movimiento, *pasa* algo. En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar. Un cuadro tiene límites espaciales, pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba

en otro». Octavio Paz ha declarado su propósito de componer, en *El mono gramático,* un texto que efectivamente fuese «un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal». El resultado ha sido ese extraño libro en que el camino de Galta se borra y se vuelve siempre alguna nueva apelación metafórica, ese texto en que se persigue «una transparencia universal: en esto ver aquello».

Por toda esta vertebral unidad de sus preocupaciones, la obra de Octavio Paz, tan esencialmente creadora, es también medularmente una obra crítica. En este autor se da la síntesis preciosa que pedía André Gide; él es el alma clásica: un fino crítico de sí mismo y del arte cuando crea y un auténtico creador cuando analiza o comenta la obra ajena. Conviene consignar que el crítico, en el sentido ortodoxo del término, ha producido mucho más que el prólogo a la antología *Poesía en movimiento,* al cual citábamos al comienzo. En la *Revista Mexicana de Literatura* publicó artículos sobre poetas y pintores y defendió el arte contemporáneo contra los nacionalistas y los partidarios del realismo socialista. Son muchos sus libros de ensayo: *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957), *Cuadrivio* (1965), *Los signos en rotación* (1965), *Puertas al campo* (1966), *Corriente alterna* (1967), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968), *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Postdata* (1970), *El signo y el garabato* (1973) y *Los hijos del limo* (1974). Pero, como señalábamos, el crítico nunca desaparece del todo, nunca se sumerge hasta tornarse invisible en el Octavio Paz creador. Es bueno y necesario consignarlo, pues en su obra pudo darse la rara alianza entre una conciencia crítica despierta y un arte empapado, sin embargo, del surrealismo.

En él está la visión surrealista, pero no la escritura automática, ni la aventura irracional, ni la fianza en lo onírico. ¿Será cierto que, como decía Paul Valéry, para describir un sueño hay que estar bien despierto? En «Trabajos forzados» hay una curiosa página donde el poeta sueña que está despierto. «Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza horada las paredes. Me extiendo por lo inmenso como las raíces de un árbol sagrado, como la música, como el mar. La noche se llena de patas, dientes, garras, ventosas. ¿Cómo defender este cuerpo demasiado grande? ¿Qué harán, a kilómetros de distancia, los dedos de mis pies, los de mis manos, mis orejas?» Esta pesadilla es casi un cuadro, uno de aquellos alucinados cuadros surrealistas. ¿Y cómo no reconocer al surrealismo en aquella visión del remero fascinado que navega en su piragua, armado de una lanza, en las oleadas de la sangre cerebral? Va tras una palabra que comienza con «Cri» y puede ser Cristo, o Crimea, o cristal, o Cristi-

na, o crimen. El cazador ve aparecer de cuando en cuando una aleta que sobresale y se hunde, como si la palabra fuese un cetáceo.

Claro está que no todo es surrealismo en Octavio Paz, pues la suya ha sido poesía en movimiento y aun poesía en rotación. La antología prologada por el propio Paz ofrece los siguientes títulos de otros tantos libros poéticos: *Luna silvestre* (1933), *Raíz del hombre* (1937), *Bajo tu clara sombra* (1937), *Entre la piedra y la flor* (1941 y 1956), *A la orilla del mundo* (1942), *Libertad bajo palabra* (1949), *Semillas para un himno* (1954), *Piedra de sol* (1957), *La estación violenta* (1958), *Agua y viento* (1959), *Salamandra* (1962), *Viento entero* (1965). *Libertad bajo palabra,* de 1958, recoge la poesía hasta esa fecha. La posterior se reúne en *Salamandra,* en año ya señalado, y *Ladera este* (1969).

En toda su labor creadora, Octavio Paz es el remero armado de una lanza que navega en busca de una palabra. La alianza en él del crítico y el poeta hace que este último tenga siempre presente, como un asunto central de su poesía, a la poesía misma. Los «trabajos forzados» son los desvelos de la creación poética. Como Bécquer en su primera rima, o Darío en el soneto «Yo persigo una forma», Paz se plantea todo el problema de la creación a partir de una certidumbre: la poesía es antes que nada un lenguaje. En él, y por esto mismo, la poesía es inseparable de la poética; vale decir, de la reflexión sobre el hecho estético. En estas inquietudes, Paz está desde luego acompañado por nombres ilustres: no ya Bécquer y Darío, sino Antonio Machado, tan lúcido cuando señala que el medio expresivo de la poesía es la palabra, significante ya desde siglos cuando el poeta va a usarla, en tanto el color; o el sonido o el mármol no significan nada; son mudos, neutros y no resistentes a la voluntad del artista.

A veces, en Octavio Paz, la palabra es la Palabra, el Verbo, una mística presencia que desciende, rauda, cuando el poeta camina en una fría noche en busca de cigarrillos. Es una fantasmal figura aérea de cabellera ondeante, de cuyas hebras tira el poeta desesperadamente para atrapar lo que puede huir al infinito. Es que todas las palabras son metáfora, la una de otra palabra que a su vez es metáfora de otra en sucesión sin fin, por aquello de «la fijeza siempre es momentánea». Otras veces, el lenguaje no se regala y el poeta va entonces hacia su conquista. Goza en regirlo y someterlo, en escarbar, bucear y vocear, en hacer jadear al lenguaje, humillándolo. Dice, por ejemplo: «Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno. Te desfondo a fondo, te desfundo de tus fundamentos. Traquetea, tráquea, aquea». Y luego: «El sinuoso, el silbante babeante, al pozo con el gozo. Al pozo de ceniza. El erizo se irisa, se riza de risa». Estos jugueteos se parecen a la creación lingüística de los niños de meses, que

hablan probando los sonidos y sin preocuparse del sentido de lo que dicen. Hablan para oírse. También Octavio Paz: sólo que su jugueteo es algo más que jugueteo inocente; es el placer de la victoria, de sentir a las palabras flexibles, elásticas, entregadas, a merced del creador. «Del hombre domando al rebelde, mezquino idioma», decía Bécquer hace más de un siglo. Octavio Paz sabe también, hoy, que el lenguaje es un extraño cuerpo animado de vida poderosa, y autónoma, independiente del poeta y por lo mismo siempre potencialmente esquivo y aun agresivo. Dice Paz: «Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, con vida frenética, feroz, monosilábica». Y luego, como las palabras son realmente seres: «Adulo instintos, corto y recorto tendencias y alas. Hago picudo lo redondo, espinoso lo blando, reblandezco huesos, osifico vísceras (...) A la palabra odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta».

Sería, ya no ceguera, sino más bien frivolidad intolerable, creer que en Octavio Paz hay prioritariamente un problema de estilo. Por cierto, hay a veces ejercicios de estilo, como en aquel curioso y notable relato: «Mi vida con la ola», de «Arenas movedizas», en que un hombre se lleva a su casa una ola del mar, relato simbólico de todo lo cambiante y sin forma, de lo múltiple, lo proteico e inasible, de una delirante metamorfosis indetenible. ¿No es acaso obsesión de Octavio Paz lo que rota y se mueve, lo que no es ni deja de ser, la identidad siempre problemática de todo?

El estilo no puede ser nunca asunto prioritario en un poeta que afirma: «No bastan la lengua para el canto. Hay que ser la oreja, el caracol humano». Para Gérard de Nerval había miradas en los muros, extrañas miradas que lo observaban de pronto, a cualquier hora. Octavio Paz escribe: «La noche era un jardín de ojos». El mundo todo, para este poeta mejicano, es ya no una presencia, sino un vasto lenguaje; por eso, hallar la palabra no es solamente hallarse uno mismo, sino hallarlo todo, conocer y comprender el cosmos. Anota, describiendo una noche provinciana: «Los grillos vivaqueaban entre las hierbas altas. Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos». Si los actos del poeta aparecen como «frases dispersas de aquel diálogo», las palabras del poeta pueden ser, en cambio, un intento de dar voz corpórea a las señales misteriosas y sibilantes. La naturaleza es templo, decía Baudelaire. Y mucho antes, en la España del siglo XVI al almirante Diego Hurtado de Mendoza le ocurrían estos notables versos: «A aquel árbol que mueve la hoja / algo se le antoja».

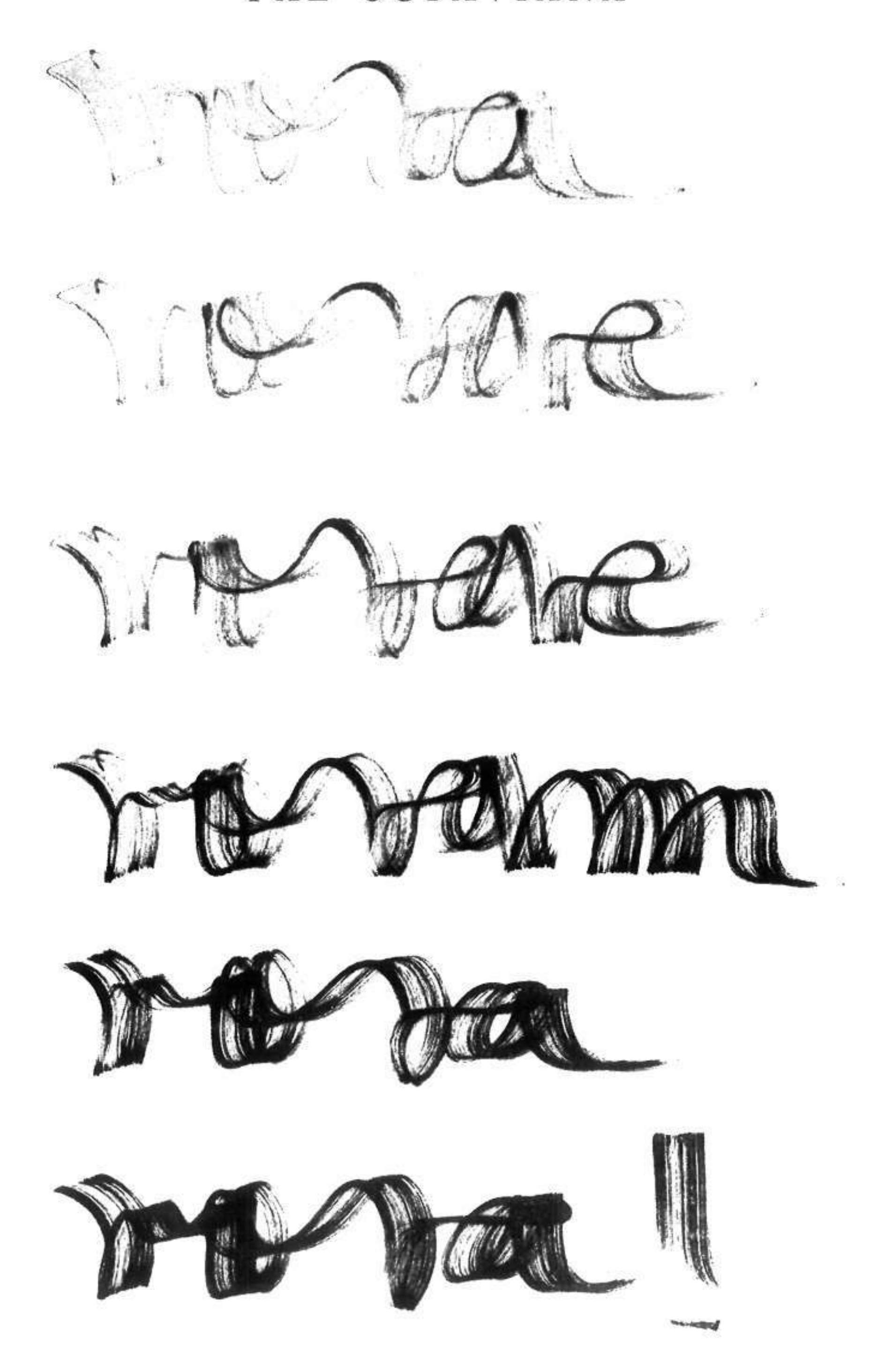
En Octavio Paz, que pisa arenas movedizas y vive con la ola, no es problema el estilo ni la forma, sino lo inapresable y siempre cambiante

e informe. Le hechiza la maravillosamente febril vitalidad del cosmos. Su mariposa de obsidiana está caída, «grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo». Y dice: «Siémbrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asólame». Para quien así concibe, jubiloso, una dispersión del yo en el universo, hallar la palabra no es victoria solitaria, sino la victoria del sí y de la voz, la victoria del ser sobre la nada y el silencio. La poesía alcanza así, en esta poética, el más alto sitio imaginable. Al hombre, que con su voz puede hacer hablar a todas las cosas, a lo uno en lo múltiple, le dice Octavio Paz: «Merece lo que sueñas».

JORGE ALBISTUR

José Ellauri, 924
MONTEVIDEO (Uruguay)

PAZ OCTAVIANA



FELIPE BOSO

P A L A B R A

A Octavio Paz.

Es una palabra
                    Sí
Es una palabra
                    Aire son nada
Son
    Este insecto
Revoloteando entre las líneas
de la página
                    O. P.

Palabra, signo, son,
molde de los sentidos,
traje de la razón,
don de dioses fingidos;
bandera que se agita
sola, pito que pita
solo, papel manchado;
hilo en que se devana
la condición humana;
tiempo, volumen, lado,
línea, punto; verdad
cegadora o ensueño:
divina claridad
o torpe, humano empeño;
ilusión compartida
que hace fácil la vida
fugaz y denostada.
Palabra, desconsuelo
o fervor; ascua o hielo.
Palabra: todo y nada.

Palabra, abracadabra,
carmen, ensalmo, encanto;
piedra que descalabra
la espera del espanto,
cuando en la luz se vierte
la sombra de la muerte;
baba, rastro, reguero
que dejas cuando el pie
pisa a lo largo de
la grava del sendero.
Cuánto te necesita
la boca del que ama,
palabra, breve llama
que al corazón imita
sin igualar su fuego.
Cuánto te pide el juego
del amor decidido
a nombrar lo que siente.
Cuánto a tu amparo miente
la lengua del olvido.

Insecto que te pica
en el ojo, en la oreja,
con lo que significa;
y que al mundo te enreja
en la cárcel que hicieron
los que lo descubrieron,
sin dejar más que al grito
la salida, o al llanto.
Palabra, cuánto, cuánto,
cuánto te necesito.

ALFONSO CANALES

Martínez Campos, 1
MALAGA

EL DOMADOR

(Homenaje a Octavio Paz.)

El domador se situó en el centro,
en mitad del silencio y de la gente,
ante el abismo de la vida
y el juicio de los hombres.
Venía desde el sol y traía un espejo
de transparencias libres
y una secreta herencia de inteligencia y luz.
Su semblante tatuado de grave intensidad
proyectaba los ojos altivos de una estirpe
severa, abandonada,
a la que quizá él mejor que nadie
da lucidez y fuerza, emoción y camino.
Muchos, más numerosos cada día,
llegan de latitudes, de lenguajes diversos
con el solo propósito de aprender su rigor.

De pronto el domador enseña aves violentas
que abren un claro vértigo escondido
y de su mano surgen fieras con movimientos lentos
que estallan en la mente un fulgor de hermosura.
Mariposas de sol suaves como sonrisas
o peces que penetran con un puñal de espanto.
Extraños animales que cruzan del misterio
al silencio y descubren su sangre prisionera.
Y aquellos otros que provocan sueños
y visiones que pocos pudieron entrever.
Todos los animales del lenguaje
luciendo su esplendor,
haciéndose horizonte, vuelo, llama, existencia,
desatada belleza y poderío
ante la azul mirada de su dueño.

JUSTO JORGE PADRON

Evaristo San Miguel, 4, 5.º, 5.ª
MADRID-8

POEMA PARA PAZ

vibración desplazándose adelgaza los troncos
blandas capas de hojas estriadas de sal
nervaduras falsamente nevadas manchan las manos al trasluz tamizan
el fulgor excesivo de arena mar cielo borrados
corriendo entre los árboles sobre la húmeda putrefacción
perseguidos por disparos y pájaros sucia sombra resuena
más blanco entre cipreses el cementerio ondula se levanta
se desploma en lo verde en lo verde áspero
colina abajo rumbo al mar
las olas mayores dando contra las tapias golpeando en lo hueco
fusilados contra fotografías que no les pertenecen
resbalando por mármoles entre ángeles añicos los cadáveres iban
colina abajo rumbo al mar
muerto olvidado no mata soldado
medallas mohosas quizá de alguna guerra
en el ojo de un oficial reluciente
ciegos aparecen en el límite dejan atrás el bosque
saltando en cámara lenta
rostros de arena en la arena fluyen
bañistas despedazados
con cierta regularidad
por obuses recalcitrantes
bocas de goma destemplando aullidos
apenas desperezan a los cuerpos
corren entonces evitando los búnkeres
escarabajos gigantescos blanqueados semienterrados
corren arena arde aire hiere luz deslumbra
corren tienen enfrente el mar

JULIO E. MIRANDA

Avda. Universitaria
Edificio Llaeco, apto. 23, A
Los Chaguaramos
CARACAS 104 (Venezuela)

PALABRAS DESPUES DEL POEMA

(Homenaje a Octavio Paz)

> La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte, sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad.
>
> OCTAVIO PAZ

El poema produce luces intermitentes
como esa estrella azul de la ambulancia
que aullando traza sombra en la avenida
con su cuerpo inclinado hacia la muerte.

Prótesis musical es el poema
en remedio de seres incompletos
que van de ningún lado a parte alguna
porque la muerte no es sitio ninguno.

Así me complemento: muerte o música
o poema o sirena luminosa.
Definitivamente la palabra
—piedra de sol—nos hunde y nos libera.

Pero nunca seremos sólo uno:
el hombre es la otredad, es la edad otra
del que otro busca ser. Soy tú; somos;
mi yo me cerca; solo, me mutilo.

Signos de rotación, la poesía
va tanteando el rastro de un ahora,
el rostro de un aquí, donde mirarse
ojos de libertad bajo palabra.

Pero surgen los grandes contratistas,
los empresarios del fracaso, activos
arrendadores del desprecio. Entonces
del cadáver de Dios brotan fetiches,

monedas iracundas, amuletos
para pagar en las concentraciones
las viejas propagandas y las nuevas
coacciones de esparto y exterminio.

Desertores de públicas cruzadas
con ceremonias, capas maternales
que nos arracimaban pluvialmente,
otras levas ególatras nos filian.

La libertad, su aurora, en algún sitio
debe de estar. Tal vez en ese hueco
dejado al ya no ser, o entre los pasos
de las transmigraciones imprevistas.

Otra cosa quisiera ser. Un verso
en el poema triste de la tarde.
Esta roca podría hacerme suyo
porque es la inmóvil realidad del sueño.

Aquel árbol no es sólo una corteza
sino el triunfo auroral de una semilla
y un habitado corazón de pájaros.
Tal vez quisiera ser el árbol sólo.

En todo caso me desdoblo: roca,
árbol, tarde afligida. Voy y vuelvo
por la puerta entreabierta de la nada
a sumarme en el todo sin orillas.

¿Qué arco proyectará tanta aventura
sórdida hacia otra luz? ¿Qué lira puede
consagrar el gemido? Mutilado,
¿será el poema el ala que me falta?

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12, 6.º dcha.
MADRID-20

PERSECUCION DE LA PALABRA

Homenaje a Octavio Paz.

Agazapada como un ladrón o una raposa,
la palabra rehúye nuestra mirada inquisidora,
escabulléndose hábilmente entre nuestros dedos,
burlándose sin piedad de nuestro cerco insistente.
Cómo se nos resiste la muy puta,
bailando ante nuestros ojos que la persiguen por el rastro del aire,
escapando sigilosamente por la ventana,
para sorprendernos de pronto posándose mansamente en nuestra mesa,
con cara de niña inocente.
Pero es sólo un instante.
Porque cuando creíamos haberla atrapado con la mano,
sintiéndola como una mariposa que aletease ciega en nuestros dedos,
de nuevo escapa como un pájaro en busca de libertad,
o acaso tras las huellas de sus letras perdidas.
Hasta que finalmente,
cuando ya desesperábamos de encontrarla,
vuela rauda a nuestro lado
y nos entrega su desnuda materia,
su más puro sonido,
instalándose calladamente en el poema.

JOSE LUIS CANO

Hortaleza, 118, 6.º, 6
MADRID-4

SEIS POEMAS CON VERSOS DE OCTAVIO PAZ*

POETICA 78

I

CUANDO no viertes en ti el mundo
sino que te conviertes en el mundo,
cuando
(involuntariamente y
más bien furtivamente)
te olvidas o te alejas de lo tuyo
y el estilo es un traje en una silla,
un extraño y atroz penal la biblioteca,
y deseos, sabiduría,
dolores, hora y luz, edad y nombres,
sólo son un viciado coro al que escuchas con indulgente
costumbre, desde un lado de ti y de cuanto eres,
entonces,
nada más que entonces
blanca como la página
se levanta la palabra.

II

NO vi girar las formas hasta desvanecerse.
Toqué el acreditado y caudaloso
torbellino, el Maelstrom
del Yo, renta segura del poeta
y fuente (no hay más que leer)
de lo mejor que en cualquier tiempo haya manado en poesía:
Yo, mi vivir, mi imaginar, el tema

* En cursiva en los textos.

único; convertirlo todo en mí
con paciencia, infinitamente,
pues sólo dándome hasta el fondo podrían los demás reconocerse
a sí mismos (tal cosa dicen):
adorándome como un gato
que se lame por dentro,
que alcanza con su lengua (gustando de la operación)
a sus vísceras más secretas
y, altanera o humildemente,
lo muestra, lo proclama en suma.
Mil espejos el mundo en que mirarme
remolino abajo y abajo.

Pero me cansé. Pude
retornar (más o menos) de mi propia, aburrida,
no tan vasta vorágine.
Era mejor ser desde otros,
con otros.
Me salí de mi fosa
circular, repetida (o eso querría haber hecho;
sin duda,
no vi girar las formas hasta desvanecerse).

III

LEES algo. (Más bien
no en un periódico. Y más bien
si no lo buscas).

Un tratado cerámico
cuenta en diez líneas heladas
cómo eran los jarrones nazaríes.

Un escritor de pueblo (con las comas fuera de sitio)
dio con unos papeles cuarteados
y narra las minucias sucedidas
antes de una batalla histórica.

Ves la foto de un camafeo
raído por el torvo, hermoso mar de Irlanda
y que, de coronar el pecho de una hembra,
pasó a las manos de su hombre
que acaba de alistarse en la Armada Invencible.

Alguien, desde un folleto exiguo,
habla inocentemente de las rudas cobranzas
de ballenas junto a Gijón,
siglos atrás, y de su atalayero.

Un amigo, en Lima o Venecia,
te muestra una costumbre que pervive en un barrio.

Llega el poema entonces,
abrazo de los cuatro elementos,
y algo vuelve de nuevo para ti y acaso para otros
desde lo que leíste y reescribes
igual que si los muertos condujesen tu mano.
Sin especulaciones usaderas,
oportunas, codificadas.

Como el dibujo obscenamente puro
ardiendo en la pared decrépita
de la literatura.

DAPERTUTTO

ENTRE Jaén y Granada, Octavio,
también verías el Paso de Tanghi-Garu.

También tierra tasajeada
sino que allí relumbra el agua.

El invierno allí también marca
con sus armas

y la espinosa primavera
desde la que, también, indoandaluza y alta,
la muerte nos piensa.

EROS Y DOS AMANECERES

I. Loli de Córdoba

BIEN se llama este Callejón
el de La Hoguera, la que nos ha ardido
¿toda la noche, casi toda?

Crepitación fuera del Tiempo:
los senos, látigos redondos,
ávida boca ilímite,
la incesante anchurosa música de los muslos.

Todo amansado ahora, derribados
el pelo negro, los emblemas
de la pasión,
no pesan más que el alba nuestros cuerpos tendidos.

II. Hiksa de Fez

«Pocos la han visto. Diré su secreto: de día es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.»

O. P.

NADA habló y el amor fue largo.

La luz del alba en las colinas
pareció oscurecer, no iluminar,
la cara incomparable,
el caoba de un cuerpo como el de Ruth la Moabita.

Al dejarla tuviste la certeza
de que estaba esperando
quedarse siempre encinta de un dios desconocido.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20

URGENTE A OCTAVIO PAZ

77 es el número de la germinación de la otra
Palabra, en lo efímero
de la vuelta
          mortal
            con tanto Octavio todavía
por aprender del aire, con tanta ceiba
libre que uno pudiera ser si uno pudiera
ser ceiba en la tormenta con exilio
y todo en la germinación del número

de esta América de sangre con ventisquero
y trópico y grandes ríos
de diamante, sin más tinta
que esta respiración para escribir tu nombre más allá de las nubes
de México ciego hasta cómo decirlo
el otro México que somos todos cuando la aorta
del amanecer abre ritual el ritmo de las violetas
carnales de la Poesía, las muchachas de bronce que marchaban airosas
    al sacrificio
desnudas al matadero por nosotros antes de parirnos
altas en su doncellez hacia lo alto de los cóndores

desde donde jugamos mientras caemos página
tras página en este juego de adivinos
del siempre y el nunca de las estrellas y tú te llamas por ejemplo
77 ángeles como Blake y yo mismo me llamo
77 especies de leopardos voladores porque es justo que el aire
vuelva al aire del pensamiento y no muramos
de muerte y esto sea el principio Octavio
de otro principio y otro, y además no vinimos
aquí a eso.

GONZALO ROJAS

Apartado Postal 52116
Zona Postal 105
CARACAS (Venezuela)

EL CIRCULO

Me informo por epístola:
Un homenaje a Paz
—¿Que no es acaso demasiado joven?
¿O resultó verídico
que el presente es perpetuo
que no hay presente sino realidad
de un solo instante
—el de la plenitud—?
Si nada entonces
empaña la respuesta
que el aliento nos brille
como la fruta fiel:
Y en Paz
quedemos.

DAVID ESCOBAR GALINDO

Organismos Internacionales
Ministerio de Relaciones Exteriores
SAN SALVADOR (El Salvador)

LOS SIGNOS EN ROTACION

Sus plumas pierden brillo a la distancia,
prefieren la muerte al cautiverio
y que se sepa no son domesticables.

Andan revoloteando por el aire
chocan con las antenas de televisión
se encienden en chispas de colores
y demasiadas veces se conforman con golpear las ventanas
sin atreverse a más
Otros días en cambio cortan camino por los sueños
viajan cómodamente hacia el pasado
y hasta rescatan antiguos palimpsestos de las llamas
también suelen seguir el vuelo de aquellas mariposas
cuyas alas oscuras pronostican desgracia
o se mimetizan en el timbre de voz de una muchacha
Cuando están instalados son convincentes cálidos
y con ciertas mujeres casi casi infalibles
A pesar de la lupa del verdugo
han podido burlar al Santo Oficio
y hasta se han dado especies
capaces de empuñar sus plumas como garras
estigmas indelebles en la frente enemiga
Roces inesperados con los cables eléctricos
o esos recuerdos que vuelven insistentes
hacen pensar que un simple beso en mitad de la noche
o el ritmo de un jadeo contra el cuello
resultan decisivos
para llevar a cabo esta tarea (desde lejos absurda)
de pasarse la vida tratando de ordenar gratuitamente
los pedazos dispersos del oleaje marino
los fragmentos
de un temporal de arena en el desierto.

HORACIO SALAS

Antonio Arias, 9, 7.º A
MADRID-9

PARA OCTAVIO PAZ, INTERPRETE DEL TIEMPO

Quien mida y valore la existencia
con arreglo a verdad, debe tener
en cuenta todo aquello que madura
y luego se corrompe.
Suma de perfecciones,
de desesperaciones,
el orbe gira tenso y contiene,
por igual, Vida y Muerte.

Supremo testimonio del poeta
verdadero.
Está atento su ojo a los límites
vacíos
del cielo y de la tierra,
al cíclico y fúnebre
declinar de la Historia,
de colmadas y extensas estaciones.

Todo dura en la vida y es eterno
mientras el hombre no interprete o cante.
Arde el mundo y se agota
para aquel que ha soñado.
Siente la savia y siente la ceniza
el que osa hablar.
Llamas negras se escapan del cerco de los lábios.
Y son los labios urnas en la noche.

ANTONIO COLINAS

Apartado 646
IBIZA (Baleares)

INSCRIPCION EN UNA HOJA DEL PASEO DE LA REFORMA

Si
te preguntan

¿QUÉ ES POESÍA?

responde:
En el cincuenta y siete
año sórdido
la encontré viva
en un libro vivo
Su nombre

era PIEDRA DE SOL

(El sol de piedra
iluminaba calles
que ya no existen)

JOSE EMILIO PACHECO

Reynosa, 63
MEXICO 11, D. F.

CONCIERTO BARROCO EN LA TABERNA DEL CEMENTERIO

si mis labios se ponen de rodillas
pasado mañana volverán a recordar
cómo ibas al puerto a medianoche sonriendo frutos de tiniebla
para entregar una vez más tu sexo de arena al mar

el poema prepara un orden amoroso

un beso muerto
entra en una caja de bombones
cuya envoltura cuadriculada por el viento hace de sepultura
rayas de ceniza / tatuaje de pequeños fracasos

invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada

muñecos de ropa con las venas cortadas
bailan un silencio de francés diminuto y grave
que dos niños dormidos silban a coro
dando vueltas alrededor de mi esqueleto sin cráneo

los dos ojos cubriéndose de hormigas

miembro a miembro
se descompone
la geometría blanca de media soledad
que se corona a sí misma con gusanos y racimos de sangre negra

constelación del deseo y de la muerte

dos lieder y un poema sinfónico
viajan errantes desde hace siglos
detrás de un cortejo de sonidos mendigos
cantando siempre el mismo suicidio

vana conversación del esqueleto

arden los violines del dolor de la tierra
cuando ensayas juegos de manos
con hojas de acero inoxidable //
melodías de espuma se llevan la triple calavera de este poema

palabra que busca unos labios que la digan

ALBERT TUGUES

Regomir, 29, 2.º
BARCELONA-2

CUATRO PALABRAS RESCATADAS POR OCTAVIO PAZ

ORIENTE

Al viejo maestro le pidieron
ejemplo sobre la conveniencia.
Sobre cómo ser felices en la mudanza
del mundo. (Era la tarde, en el jardín
de un templo, junto a un estanque.)
Y contestó:

A cada brisa
la mariposa cambia de lugar
sobre el sauce.

PLACER

No hay que tener miedo a esta palabra.
Porque además es mi brazo, y tu sexo
y el paisaje aquel que se extiende como
vellos azules. Y el vino que probarás
en las afueras de Efeso. Y aquel
paseo en coche, hace ya tantos años,
del colegio hasta casa, con el viejo
huésped incomodando (placer) *bajo*
los pantalones. Y el cuento que leerías después:
Theóphile Gautier: La muerta enamorada.

LENGUA

Trueno desollado artesa
golfos noche neblí
azumbre arborescente niña
coral lilio murmullo
llano turquesa muslos
tizón balanza plinto
alvéolo chaval música
insomne ecos nieve
galeoto esmeralda popote

CUERPO

Los espejos se empañan al entrar
al hamman.
Miro un pie esbelto sobre un mosaico verde.
El olor de la carne parecido
a las frutas,
y un muchacho que canta: bozo y luna,
entre vapores.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Bravo Murillo, 355, J
MADRID-20

DIPTICO PARA/DESDE OCTAVIO PAZ

I

la oscuridad
no es más que un trampolín
de ojos abiertos
suspendidos
ante el salto mortal
de la muerte cotidiana
la noche como cómplice
del sigilo del tiempo
un hombre solitario
colectivo
busca el grito preciso
para recobrarse
desde la certeza
de este vivir entre paréntesis
en un amanecer
no cumplido
en un vacío
que nos señala
palabra: gesto alucinado
rompe la soledad en sus tímpanos
vuélvenos al origen y
nuestro propio nombre recobrado
huérfanos en espera de nadie
frutos nocturnos pavorosamente solos
sin ocaso ni punto de partida
la noche
condenados en este lado del tiempo
sólo es real la incertidumbre
que nos posee

II

y si te dijera
desde los rincones de mi caligrafía
que no es perpetuo el presente
el tiempo desemboca en las cosas
que esperan ser habitadas por los nombres
y si la palabra rompe oscuridades
si los vaticinios son pronto memoria
si las alas se abren para nacer en los muros diarios
un solo pensamiento tendrá la obstinación del semen
la tierra despertará de su sueño viscoso
desnuda de su sombra de muchos años
y el calor del deseo
hará que la realidad se invente un cuerpo
para abrirlo en abanico
en un horizonte
a b i e r t o
y si te dijera que el presente es
solamente
solamente
solamente
un realquilado de la espera

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

EXPLICANDOLE MI ABSTINENCIA EN EL VERSO A OCTAVIO PAZ

Hace mucho que callo
que el olvido me sueña de otra forma
que la paz ha cerrado mi sarcófago
por falta de palabras.

Hace ya tanto tiempo
que mi canto ausente
humedece mi vida
sin medir lo alejado
y entonces tras más de mil jornadas
he mojado la pluma
con lluvia almacenada en los tejados rotos
para sólo decirte
que mis versos
se han tomado la libertad
de escribirte a las nubes
esperando respuesta de las tristes mujeres
desnudas
que saben que tienen que morirse
acusadas
de la mentirosa verdad
que ofrezco
acomodada en mi vientre.

CARLOS GARCIA-OSUNA

Isla de Arosa, 43, 8.º C
MADRID-35

UN INTENTO DE POEMA COMBINATORIO

(PARA OCTAVIO PAZ)

«Consiste en la redacción de un poema por un grupo de poetas; de acuerdo con un orden circular, cada poeta escribe sucesivamente la estrofa que le toca y su intervención se repite varias veces (...).

(Octavio Paz, *Signos.*)

Va agrietándose quebrándose el silencio
puede ser mediodía alguien puede beber la sombra
de este salón el alimento que conforta
como nos ha servido alguna vez un beso
un silencio que tal vez tenía orillas
un espacio con los espejos boca abajo
y las oscuras sombras de los poetas
con los ojos febriles o despreocupados
llenos de tiempo o dispuestos a la confesión
o los tranquilos porque miraron más paisajes
de campo coloreándose de grises
o coléricos alguna vez desapasionados por bondad
podemos comenzar el organizado cataclismo
cada uno socorra débilmente soledad de los otros
acuda con sus ramas de lenguaje para esa hoguera
colectiva barcas que vuelven lentas al pequeño puerto
victoriosas palabras del hombre con seguridades
que no puede tener recuerdo de maltrechos días
nos intercambiamos palabras de niños nos pasábamos piedras
pulidas por la arena o el canje de miradas
cada poeta escribe sucesivamente la estrofa que le toca
coloca patéticamente un color puro en este círculo
hay un movimiento pendular de colores
hacia allí sobre allí dependen esos gestos de las palabras

ojos atónitos de los que tuvieron el muro del insulto
frente a su desdicha alimentada por el agua gris del desprecio
trenzado tejido de palabras cubre la mesa
con los hombres que unen palabras rodeándola
enigmáticos creadores cada uno traerá las tardes
que tiene desclavadas de la monotonía de todas las otras
el tiempo para describir y dar a los demás lo que fue nuestro
y al acercarlo se desmorona desarenadamente
un ligerísimo polvillo de injusticia una desilusión progresiva
la pasión que nos convencía de que el mundo sólo éramos nosotros
y todas esas sombras que ahora están en la mesa
fueron relieves imágenes puros sonidos
alejados de la penumbra fuegos que inundaban
cegadores de plenitud mejoradora serenados días
que nos arrebataron quedándose grabadas son las fechas
los hermosos recintos una matriz dorada
qué irreprimible conservar momentos como uvas
hasta el final del paseo un atardecer con malvas y sin viento
los suspiros los nombres las apacibles lágrimas
que fueron por nosotros para nosotros las humildes
señales de la mansedumbre gotas mínimas que se derraman
consiste en la redacción de un poema por un grupo de poetas
las manos de esos hombres pretenderán explicar ciudades
figuras que acompañaron su soledad el sol anaranjándose
un himno extendido sin fuerza ya sobre la arena
las humillaciones que dan pausas de amargura
los mojones negros hierba de compasión alrededor
apoyadores verdes el cotidiano encuentro de la vida
los temblores el aliento que asciende umbral de música
los ojos descubriendo un fuego ¿es un fuego? algo
que hace entreabrir la boca y el aliento ¿más seco?
anillos son anillos de silencio que rodean
bloques de sonidos que han huido un poeta
puede dejar aquí su verso estrofa el retazo de la intimidad
lo que alguien puede llamar «un jirón sangrante de su vida»
y su intervención se repite varias veces

ALFONSO LOPEZ GRADOLI

Generalísimo, 68, 1.º
MADRID-16

LA CLARIDAD MAS ALTA

«Ser eterno un instante,
vibración amarilla del olvido.»

OCTAVIO PAZ.

Surge la dormida esfera.
La realidad del sueño es su esencia.
El bronce de su voz es el silencio.
¿Quién acoge los tibios restos del vivir,
el abandono, la imagen del dolor,
el rostro en el espejo?

Tendido el cuerpo, no tenso,
se consume en el placer de la nada
como sierpe invernal, como gaviota
saciada ya su sed, su movimiento
cumplido, calmada ya su ala.

El valor de morir es el instante
de recoger la luz y devorarla
suavemente. Es el placer
más fiel, la claridad más alta.

LUIS SUÑEN

Bravo Murillo, 18
MADRID-3

O C T A V I O   E N   P A Z

o máxico bistrión o viaxeiro
o embaixador mestizo e oriental
o que nunca xamáis estivo triste
o lírico sin bágoa que botar
o lúdico o copioso o disgregado
o próspero o inminente o xerminal
o que inventa o craror do cima e cima
o que sempre debece nas seráns
o que evocamos pra sentirnos ebrios
dende o quentor noitébrego dun bar

o que nunca permite que o poema
sexa a treición testigo presencial
dos actos desvividos o que sabe
que a palabra dá alento ao nomear
o que non pide ao verso que convirta
en vida o que perdéu o máis formal
pronunciador das ánimas das cousas
que bastra o de eiquí non foron xa que están
lentisco non, espranza ou labarada
aguia de sol non chilro sinovial

o que dixo amor meu nos seus cincoenta
o ben pagado da sua autoridá
o ínclito o tenor o rexeitado
o que andóu cos esgrevios de rapaz
o que eu prefiro se é que fala en verso
cando o innomeable xurde sin chamar
(non pra llo ler ás inconstantes noivas
pra dito entre poetas con vagar)
pode que máis que cando o bó poema
morre que nasce na sua mismidá

argalladas da luz lingoaxe e corpo
conxunción do silencio e máis o ar
eu percorro os meus pasos que percorren
un camiño comigo no final
eu son a miña sombra o desvestido
furor de ser que estoura na mañán
eu son o viaxeiro o copioso

o próspero o inminente o xerminal
o que nunca xamáis estivo triste
o que sempre debece nas seráns

o nome dise home ten un nome
chamáille inmensamente octavio paz

XOAN-MANUEL CASADO

el mágico histrión el viajero / el embajador mestizo y oriental / el que nunca jamás estuvo triste / el lírico sin lágrimas que verter / el lúdico el copioso el disgregado / el próspero el inminente el germinal / el que inventa la claridad de lo más alto / el que siempre languidece en los ocasos / el que evocamos para sentirnos ebrios / desde el calor nocturno de un bar

el que nunca permite que el poema / sea a traición testigo presencial / de los actos desvividos el que sabe / que la palabra da aliento al nombrar / el que no pide al verso que convierta / en vida lo que perdió el más formal / pronunciador del alma de las cosas / que hasta ahora no fueron ya que están / lentisco no, esperanza o llamarada / águila de sol no trino sinovial

el que dijo mi amor en sus cincuenta / el bien pagado de su autoridad / el ínclito el tenor el repudiado, / el que anduvo con los ilustres de muchacho / el que prefiero cuando en versos habla / si lo innombrable surge sin llamar / (no para leérselo a inconstantes novias / para dicho entre poetas y sin prisa) / puede que más que cuando el buen poema / muere que nace en su mismidad

inventos de la luz lenguaje y cuerpo / conjunción del silencio y del aire / yo recorro mis pasos que recorren / un camino conmigo en el final / yo soy mi sombra el desvestido / furor de ser que estalla en la mañana / yo soy el viajero el copioso / el próspero el inminente el germinal / el que nunca jamás estuvo triste / el que siempre languidece en los ocasos / el nombre de ese hombre tiene un nombre / llamadle inmensamente octavio paz

C A U T I V O   A Z T E C A

A Octavio Paz.

En las bocas se hiela el alarido
Sordas manos sabían
que el abrazo no dura,
que está helando
su nieve primogénita,
vencida en una lenta
sequedad delirante.
Las flautas enmudecen
sobre las gradas.
Cielo ya calcinado
de tanto amor, de tanto
sollozo posesivo.
Cruje lo irrespirable:
un nudo, una memoria de rasante pureza que retiene
desalentadamente.
Nunca.
En vano.
Cautivo también tú
de una palabra inmensa,
cuando todo es bisílabo, infinito
en cada cuerpo, en cada fin-de-pájaro.
Ala contra el cristal
la belleza es angustia,
astro, aguijón, relámpago, racimo.

JOSE MARIA BERMEJO

Ferraz, 35
MADRID-8

CLARO LENGUAJE DE OSCURO PASADO

Desde mi frente salgo a un mediodía
del tamaño del tiempo.

OCTAVIO PAZ.

Existe una palabra verdadera
que anida en el silencio su aventura,
y nutre con tu luz su contextura
de fruta o pedernal, al sol, y espera,

original, sumarse a la escalera
de sangre, al cielo atroz de la llanura
y la incontable lluvia, a la armadura
cansada y la durable calavera,

en un azar del tiempo transcurrido,
el cerco que te guarda y has negado,
y ya porción del mundo, en un latido

sublevará tu cuerpo cuando se abra
el brillo de tu don no deseado:
sobrevivir en sombra y en palabra.

PEDRO TEDDE DE LORCA

General Gallegos, 1
MADRID-16

PROYECTO PARA UN MONUMENTO A OCTAVIO PAZ

Mientras pasa el tiempo las piedras—su silencio inscrito en el espacio
su espejo oculto transparenta muy antiguos
múltiples coros de creación y miedo—
te revelan
Desnudan dientes como naipes de una baraja inmensa
donde signos y letras enemigas
(voces vivas y muertas en selvas de mercurio)
pugnan y se aman
¿Recuerdas?
Los túneles urbanos reverberaban con el choque
Fiero de marfiles abiertos a la primera especie animal
Dioses muy pequeños agitaban el aire con sus cascabeles
Y un estallido mineral rompía las fronteras
que la palabra puso en vano al cuerpo

Las Piedras—un misterio herido por lluvias de milenios—
las piedras que no callan dibujan tu rostro
tantas veces abierto en un libro — tantas veces
carcomido en el ritmo elocuente de un cielo sin agujas
Tus serpientes se yerguen indiscretas entre ruinas y plumas y peces
Entre ruinas de letras no tan muertas
Que no conserven todavía el peso de los héroes
Y tú agitas la esfera de los mundos posibles
Loco de signos borracho por el rostro de tus dioses
Amigo de la lengua en su posible estancia
Amigo de la muerte en su destino que es
mostrarse en el sexo y en la curva abierta
Mostrarse más allá de un laberinto — en una estancia
Herida y sin trabajo sin angustia y sin hilos
Los teléfonos callan y ocultan el espejo
Donde tu mono gris juega con un espejo
de paneles movibles: la escritura.

EDUARDO HARO IBARS

Plaza del Conde Valle Suchil, 20
MADRID-15

HOMENAJE A PAZ

CORTEJO A LAS ROCAS

A Octavio Paz.

Del vientre de las rocas vírgenes
Los olmecas inermes extraían lajas
Para los palacios del Dios de la lluvia

Cortejaban a las rocas
Les medían el latido del corazón
Y acariciaban sus mejillas

Con la obsidiana atada a la vara
Horadaban el vientre de las rocas
Y llenaban de huesillos los agujeros

Con húmedas lenguas de arcilla
Fomentaban los lugares heridos

Hacían fuego
Calentaban los flancos de las rocas
Y las rociaban con agua fría

Después de tantas muestras de amor
Las rocas se abrían solas
Y parían para sus cortejantes
Lajas de deseadas formas

Oaxaca, 1975

CORREO SECRETO

Me cuenta el poeta Octavio Paz

Los pequeños carteros con rostro de arcilla cocida
Desempeñaron un gran papel
En la Revolución de los sintierra

También ellos se sumaron a la bandera
Del descalzo general Zapata

Yo los sigo en su camino
De un ojo azteca de poeta
A otro

Reparten de una aldea a otra
Cartas llenas de libertad y tierra
Y de serpientes emplumadas y rojos yaguares

Hasta hoy por la noche tarde
Hasta aquí en Cuernavaca

1975

VASKO POPA

Trad. directa del serbocroato: J. O. Prenz

Bulevar Revolucije 26/II
11.000 Beograd
YUGOSLAVIA

NOCTURNO IDIOMA
(Homenaje a Octavio Paz)

Para Marga

«El lenguaje es una ex-
piación.»

Octavio Paz

Cadencias en cadena los lenguajes
Recorren por mis venas corredores
Hasta cerrar el círculo de signos
Y símbolos de la literatura.

And the gestureless speech of things unfreezes.
En láminas de frío entra la noche,
Cáliz de consonantes y vocales
Incendiadas, secretas, balbucientes.

Cesa el sueño, comienzan los lenguajes:
La noche es una red de redenciones.
Soles de piedra sólida los ojos.
Luz desde dentro redimida. Párpados.
Paréntesis de luz. Perla perdida.

Irreparable pérdida periódica,
Arde la soledad, palabra diáfana,
En torno a la memoria, perpetuando
La precaria promesa del presente.

La lengua es un sistema de pretextos.
En servidumbre siembran de palabras
Una mujer y un hombre sus encuentros.

Gestos de gestación bajo las cosas.
Sobre el papel, palabras aprehendidas
Al árbol calcinado del lenguaje.

Frutos de soledad que el tiempo altera,
Ganancias de una noche, variaciones
De símbolos de sílabas de imágenes.

La lengua es un sistema de señuelos.
Por la palabra una mujer y un hombre
Se reconocen como en un espejo.

La lengua tiene escasos sentimientos.
Bastardos son los gozos del poeta
Y apócrifas sus obras.
Yo soy otro.

Un hombre es su memoria y es su olvido
Su muerte en los demás. Ritual de ausencia.

¿Qué más certera ambigüedad que el nombre?
¿Qué más feliz espera que el recuerdo?
¿Qué soledad más propiamente nuestra
Que el foro, la tribuna, la palabra?

Una mujer es puente que separa
Y une los cuerpos a un mismo lenguaje.
Una mujer es como un bosque en llamas.

Aquí estás tú, lector, son tus palabras.
Las de todos los días y de todos,
Dispuestas de otro modo diferente
De acuerdo a leyes que su ritmo impone,
Que sus acentos piden y su música.
Reparten los espacios y los márgenes
Limitan y dibujan en la página
La armónica estructura del poema.

Un hombre es el lenguaje rumoroso
De sus deseos y sus realidades.
Un hombre es como un río en el otoño.

Palabra es expiación en cualquier lengua.
Palabra redención y servidumbre.
Parábola del eco de unos pasos
En calles que no existen. Periscopio
Para mirar mirar.
Soy un racimo
De sílabas anónimas. De lágrimas.

Caleidoscopio del lenguaje el verso
Y su reverso el ojo, la memoria.
Mise-en-abîme *de la palabra. Juego*
De espejos paralelos al lenguaje
Que se refleja en el espejo. Círculos.
Anillos anulados. Espejismos.

La lengua es un sistema de adhesiones
Al inefable erótico. Catarsis
Consustancial al hecho literario
De la escritura, y a su forma misma.

Los cuerpos son origen del lenguaje.
Los labios son las sílabas del tiempo.
Los ojos son dos súbitos abismos.
El cuello es un clavel decapitado.
Las manos son dos pájaros perdidos.
Los pechos son un vértigo de sílabas.
El vientre es una plaza en el crepúsculo.
Los muslos un sendero hacia la aurora.
Los sexos son el cero del lenguaje.

FRANCISCO CASTAÑO

Pérez Oliva, 4, 3.º
SALAMANCA

OQUEDAD; ESA DISTANCIA

Oquedad o su distancia; tierna prometida nuestra
sombra:

y mi pensamiento que galopa
y galopa,
y no avanza
y también cae y se levanta [1]

y dura en el
llegar como silencio en la penumbra. Tiempo su-
Ave que se abrasa en círculo, cisterna en su bro-
Cal donde una mano es el eco de su lumbre.
Suicida añoranza, terquedad ritual de hombre la
caricia: lanar presencia, desolado estambre la
memoria. Lento curso del vivir hasta la misma vida
su brotar.

Sido mirar donde habitó mi estatura en adiosados
bandazos. Cuerpo al pairo:
estar quieta la nave con
las velas tendidas. *Sordo pasado regresando pródigo*
a su rostro más querencia. Estática rumia entre
empavesados semblantes. Sólo falaz olvido, dócil
esfuerzo cotidiano la gratitud del gesto:
y mi pensa-
miento que galopa y galopa, y no avanza, y también
cae
y se levanta *en vertical tarea del retorno, entramado*
cerco, silente ocaso, borrado pozo en que abrevamos. Hum-
Edad del árbol su crecer en que nuestra huella de ascua
se nocturna.

[1] Un verso de Octavio Paz que, recordado de una lectura, podría tener error en su transcripción.

sobreviviente finar en su bramante: vigilia vuelta a su desolado límite.

¿En qué Ladera Este se alboró ese enjambre de conocidas voces?
¿Dónde el tacto?
Cotidiano rememorar cenizas. Eco, larga espera. Escarcha esta orfandad del aire.
Cuerpo a tientas. Candil sonámbulo parpadeando el anchuroso mimbral de la memoria: Y mi pensamiento que galopa y galopa, y no avanza y también cae y se levanta. *Unico permisible, gratuito paraíso, la piel y su tibieza, rememorado abismo la vigilia.*

GALVARINO PLAZA

Fuente del Saz, 5, 3-B
MADRID-16

UN POEMA PARA OCTAVIO PAZ

Esta mañana me desperté y me dije:
ya que los grillos duermen, te toca a ti cantar
aunque te salgan gallos del silencio.
Anda como los homéridas recitando sin ver la luz
pero siendo tú mismo luz con la palabra al viento.
Encuentra encinas y campesinos a tu paso
y toca con tu mano una profunda y recia Extremadura.
Quizá la diosa Ceres que yace en la hornacina del teatro
también despierte con una espiga entre los dedos.
Quizá volvamos a oír a Horacio recitando un hexámetro
y el tiempo se dé vuelta como una vieja camisa.
Esta mañana tengo que hacer algo alegre, saludar
a un poeta, decirle lo que el otoño le dice a los pájaros:
os imito porque mis hojas se hacen alas.
Pensando con los huesos y el alma
esta mañana me comprometo a escribirle a Octavio
que sale de su corazón echando soles
y que se pone los recuerdos y la vida para amanecer
al otro lado del mar, lleno de amor
y de sufrimiento de los hombres.
Y me digo: nada de retórica,
coge la palabra como quien coge el arado
y abre el verso con esa sencillez
del burro sobre el surco.
Y dile a Octavio cómo reconoces sus manos
que acarician las hojas del bosque de la sangre.
Nada hay mejor que una buena mañana
para saludar a los amigos, tocar el río, entender el cielo.
Para esto hay que ser transparente como el agua.
De modo que yo debo decirme: Ya ves, Octavio, mientras
yo te escribo para sentir que el día está vivo,
eres tú el que abre las ventanas del mundo.

Y vamos a levantar esta pared de alegría
o a bajar a las bodegas de la tristeza.
Lo que tenemos que hacer por separado
dará su óleo como un olivo más de Extremadura.
Piedra a piedra, necesitamos un castillo o una choza
un lugar donde sentarnos a la mesa
junto con este pueblo nuestro, duro y fuerte,
que escribe sementeras desde los amaneceres.
Lo importante para mí esta mañana
es decirte: Buenos días, Octavio; esta mañana,
ahora cuando pasan las nubes y los mirlos,
cuando salgo a tu encuentro
como va el campesino a la mancera,
el pan al horno, a la plaza del mundo,
y allí te abrazo, hombre, y te saludo
y sigo mi camino y llamo Octavio al laurel
porque la Tierra no te abandone nunca de su gloria.

HUGO EMILIO PEDEMONTE

España, 4, 2.º D
TOCINA (Sevilla)

DOS POEMAS PARA OCTAVIO PAZ

LA PIEDRA PRODIGIOSA

Un reflejo me borra, nazco en otro.

OCTAVIO PAZ

Hemos visto danzar, desorbitada,
La piedra del limbo en sus vestigios.

Cuando el mar sacrificó sus peces,
Por prender en el pecho de las aguas
Una estrella de estambres absolutos.

Mientras la niebla urdía en sus escollos,
Todos los vaticinios previstos y fatales.

Y en esa extraña inquisición del páramo,
Retomamos nuestras manos contenciosas,
Para borrarnos y olvidar que fuimos.

MEMORIAL DE PALEOGRAFOS EBRIOS

... Y la conciencia espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas.

OCTAVIO PAZ

Dicen que un día dijo:
«Se abrirán con violencia los cielos y la tierra,
Y el horizonte claro del aire sin borrasca,
Se cruzará de luces, y explotará el abismo.»

Hubo un sinfín de búsquedas,
Pero nuestros arqueólogos no hallaron todavía
Pautas de aquel profeta que lanzó esas palabras.

Y si por esas cosas absurdas de la historia,
El no hubiera existido,
Ya sus rastros quedaron junto al decir del pueblo,
Que eterniza los nombres y hasta les da la vida.

ARIEL FERRARO

Alfonso XII, 19, 1.º B
MADRID-18

CARTA EXTRAVIADA PARA OCTAVIO PAZ

Estimado señor, yo soy José.
Dicen que soy mentira y voy cautivo
al futuro que pierdo fugitivo
del surco a este silencio que me sé.

Don Octavio, buen hombre, usted ya ve
cuánto cuesta la muerte donde vivo.
Al diario trecho de la tierra arribo
como ceniza sin razón ni fe.

Nací con el camino ya vencido,
y aprendí de la tierra el abecé
del silencio hecho canto que le pido

para juntos andar el sueño a pie.
Desde esta sombra donde sigo herido,
atentamente, soy de usted, José.

LAUREANO ALBAN

Clauselles, 19
MADRID-35

ATARDECER EN CLARO

Homenaje a Octavio Paz.

El otoño palpita entre las hojas.
Claridad de la tarde. Obstinación
del viento, verde y frío
como una temblorosa masa líquida.
Presencia afín, la tarde es malva, un pecho
donde la luz poniente se reclina.
Aunque su estar a un tiempo
discurriendo y tan quieta
no consiga ofrecer, por más que dure,
el calor de una forma que respira.

Espacio, no; mas ámbito del ser,
compás de espera
para quien va al encuentro de sí mismo
entre lo presentido y las presencias.

Mira a su alrededor y no ve a nadie:
un bote de basura, la arboleda
febril de los recuerdos.
Su pensamiento avanza y retrocede,
desandando el camino hacia un país
de voces sumergidas. En los ínferos,
bajo el polvo ancestral un dios le sueña,
su corazón dormido.
El tiempo es una espuma indescifrable,
la pulsación del jade y de la savia.

Atardecer leído, descifrado
al borde del destierro, a la deriva.
Clamor de aguas internas.
Quien escucha sus voces se bifurca,
avidez del deseo,
entre dos resplandores sin orillas.

Le recibe el silencio en sus jardines,
la noche en las mazmorras más oscuras
a su pesar que, llama, arde y es luz.
Hay momentos así
que en él se reconcilian
el camino, la tarde, el universo.
Entre tanto, persigue inscribir
en la página en blanco de su vida
un hecho verdadero, las palabras
por las que el mundo en él se comunica.

MANUEL NEILA LUMERA

Claudio Vázquez, 1
MORATA DE TAJUÑA (Madrid)

OCTAVIO SALAMANDRA

Vamos, vamos, Octavio, hay prisa, demasiado sol, se te ha perdido el tiempo, la piedra te espanta como tu impureza de siglos, «la piedra pelada hasta los huesos», demasiado pronto, demasiado tarde, demasiado mucho, demasiado poco, despierta, aún estamos a tiempo (con tiempo en el tiempo), hay que desintoxicar mucha palabra, mucho gesto, repetir tus terrores sobre el pavimento, oír sus pasos, escucharte sin atreverte a modificar los ecos (¿qué hacemos las mañanas de noria-eje-desvencijada?), hablar, hablar por hablar entre tornillos de leche con el pan del desayuno, ¿vacío?, ¿por qué dinamitas tu cuerpo con tanta energía y tanta sombra?, fuera de ti, dentro, en tu espacio y mis espacios, las palabras badajeando imágenes—la luz, los sonidos, la distancia—, «acuérdate», atropellando tranvías, hay que caminar despacio hacia el vacío, erguido el penacho de plumas coloreadas sobre la cabeza fresca—hay que amar con el pensamiento, con la necesidad, con el sudor tuyo y mío, amar complicándonos de luces, chicarras, volteretas sobre el tiempo—, mientras muevo la maraca, lentamente, acompañándote el deseo, «largo fulgor», acumulados sobre la chamizen los soñados ideogramas de José Juan Tablada, memoria de su nunca estancia en el Japón (kokoro, kokoro), haiku (los poemas de Li-Po), tanka (Takuboku), versos guiñados a la luna de las cuatro estaciones, el poeta Cernuda del amor medio latino (Bécquer, Baudelaire) recuperando la conciencia trágica (adiós cristianismo poético fracaso) aquí, ahora, lamentando la novedad-imitación-repetición-muerte-del-diálogo, estábamos pensando en él (deja que te recite los cuarenta años perdidos, vienen ahí arreando mastines luminosos, ¿padres de quién, de dónde, y vuestros nombres?), desesperado Luis, atónito siempre en sí, sin saber dónde meterse por no poder cerrar los ojos, alma así escribiendo en sus cartas el odio a su Sevilla, quizá no supo arderle esa sensual divina fuente de fuego, ¿dónde te colocas, Octavio?, no tengo peanas para santos (debí de perderla en un destierro, cuando la palabra dicha-desdicha me azotaba la espalda, la lengua, caía por los ojos hecha lágrima sin humedad), estalactitas lacrimales, coronas de la voz cuatrifónica (agudo grave balance stop), so-

naba la maraca y yo me decía cosas muy hermosas mientras alguien leía en mis manos, miles de agüeros que no recuerdo y se cumplen día-a-día, yo estaba entre mangos, maracujás, araracas, vestido de no sé qué cosas por parecer desnudo y encontrarme, vencer así a la palabra, al tiempo, dejar así, sobre un sofá en la visita a una desconocida dama que nunca deseé interpretar, dejarle miles de horas bajo la almohada y marchar sin despedirme, sin mí, algo sabía que estaba ocurriendo y aquel día nada pregunté, no escribí nada, sentado frente a una ventana relámpago que excitaba los cantos ceremoniales del macumba (allí también tenían que encontrarse), y soy una aspiración de sombra desde entonces, un aire que camina sin miedo, sonando despacito la maraca para quien quiera oír, tampoco me despeño por el tiempo como antaño, perdí el reloj, las costumbres, las hazañas que me dieron un nombre (ojo, caballo, fuente, orden), no sé si explicarte, Octavio, lo de la inmortalidad, estoy dispuesto, pero tu salamandra me advierte «hoy es cualquier día», «esculpimos un Dios instantáneo», «tallamos el vértigo» (¿has pensado si te sobra alguna l *para talar el vértigo y desistir de nuestra búsqueda?), te perdías en París (Bretón y Benjamín Péret, no le conozco, me parece, perdí los libros) y sobre aquella sepulcral maravilla (nadie se atrevía a decirte «te amo», «despierta», «estás sin tu Yo estructurado», ¿por qué tenías que escribirlo en inglés,* love, love?), *pero te vas así con sus palabras—lo has confesado—, como si realmente nada te importaras a ti mismo, «fruto de piedra», porque todo ha de verdecer con ella lanzada al caos, a la sima donde aún no te has despojado del cuero para siempre, ¿por qué tenías tanta prisa, Octavio salamandra?, te lo recuerdo: «la hora pasa sin pasar», acaso un accidente de tu tiempo sin espacio, volvía quizá Tablada a visitarte con su geisha-mentira disfrazada de seda mexicana, o Basho elaborado en tu tapiz, Sokán con su abanico, o Machado Antonio, que no sabía dónde poner su delicadeza sin mancha, escribes un nombre en rojo y blanco (dinastía ming sobre un terciopelo sin fecha), un nombre en silencio sobre la piedra, tu piedra fértil humana humareda en tus brazos de alga donde yo me bamboleo, he encontrado al fin aquella tarde algún camino después de perder mi mapa tono sepia, ni tu Sí ni tu No yo me pronuncio, tampoco busco nada, ¿qué pensarían las muchachas que me esperan para colocarme flores en los labios?, pensaba, por dedicar en algo la memoria, que no hace falta mirarse en doble espejo, en Ti, en Mí, nada es tan vital como desplazarte lento, ceremonial, inmenso, no dejar nota de aviso, de presencia, que te busquen si alguien puede emocionarse con tu látigo de arena, edificante compás que perdí en el agujero de las prisas, o te tomo la palabra, «con una máscara de sangre atravieso tu pensamiento en blanco», maldecir para qué, mejor jugar a suertes, pares o nones, sí-o-no de la desdicha (los olvidos ma-*

allí en el lugar del trabajo cómo podremos olvidarte, en el pedregal aquel, en los arrecifes donde todos los tópicos sin sentido toman la forma de ideas en la madrugada para convertirse en obra, hogueras encendidas, espejos vueltos hacia lo lejano oculto hasta que lo oculto adquiere su estructura. Aún más allá, aún más perpetuamente sabe su obra del orgullo aquel—de la actitud altiva y del orgullo encerrado en la ternura—de quien sabe que el lenguaje tiene la condición de las llamas, y llegan los poemas como si fuesen un combate, llegan los poemas con su condición de llama olímpica: que pasa—apagada o encendida—de mano en mano para encenderse en otra mano. El es el que —alegre, terrible, intermediando e intermediable—enciende las hogueras. Es él el que escribe los poemas—desmedido—no como quien espera que el poema alcance su estructura—siempre perspectiva de un abismo o de algo pulverizado—, sino como quien espera que cada verso sea un sobresalto. La obra *está llena de trampas para el tiempo* y para la luz—entre la luz astillada—, poemas como enfermeros del tiempo y, en su centro secreto, poemas llenos de cosas machacadas hasta adquirir otra estructura, poemas fatigados de asechanzas, poemas que son como la habitación limpia y olorosa de un hospital. Libros donde el lenguaje alcanza la primogenitura de lo que aún anda sin nombrar entre la madrecita del silencito y la inexplicable cortesía de las palabras; libros donde el lenguaje adquiere—con labios de música y de velas entrevistas, recortadas entre la vegetación del lago—la suerte hermosa de lo crepuscular, la suerte humana de la palabra que toma los aspectos de las cosas y su sentido, porque las cosas y su sentido son el rostro de dioses transparentes, sepulcrales, que tienen brazos y no se pueden nombrar. Ante los grandes peligros y ante el frío—el pavor de ver las formas sagradas y estáticas de la naturaleza—encendíamos lentamente la hoguera que derrumbaba la noche lenta y sin cesar, y, subiendo por el tiempo, las cosas alcanzaron todos los posibles sentidos de lo originario, maravilloso y olvidado. Fueron entonces las cosas raspadas de su gama encubierta y fueron:

— conductores de trenes que trataban de prolongar la vida
— domadores de caballos (vivían en un tiempo inconcebible)
— enfermeros de hospital (hospitales en los que todo acontece y que están más allá del mar)
— pasillos (con ese gesto que tienen las cosas acostumbradas a ser pasillos)
— gestos de cerrar puertas
— aspecto de habitaciones limpias (con olor a estéreo negro y en contraste desconcertado con azabaches inauditos)

— colores (complementarios, encima del oficio instrumental)
— colores a franjas amarillas y grises
— mujeres (antiguas, ocultas, iniciadas, hermosas como el día o como una gota de vino)
— guardianes de epitafios
— ciudades (culebras australes, golpes en el suelo)
— casas (con el piso alfombrado de asfalto)
— montones de basura sobre los que vimos construir la ciudad.

Las cosas fueron también la operación—inmemorial, agresiva, desmesurada, con perspectiva abrumadora—de la terrible operación que nos espera en este lado del tiempo para que el lenguaje adquiera la estructura—de color gris enfermo—, el lamento mudo que generan los poemas cuando en ellos se pintan de azul los hospitales (es esa hora en la que todo está envuelto en una dolorosa bruma). Hijo, húndelos en tu corazón como se hunde desolado el amor. Entonces prendí fuego a los libros (pensaba en la mentira que nos espera en este lado del lenguaje). Aún así los libros—llenos de arquitecturas extrañas y monumentales—deben ser utilizados como espejos desde el alba a la noche, arder como tú ardes cuando, con vaga angustia, cambias un reino por un pájaro lleno de líneas silenciosas y raras, deben ser como los atormentados de víbora y machete, traficantes de metales imantados—enciendes el hálito de las palabras—; se adornan para entibiarse en la hoguera para fundirse con todo lo que fue y tenía terrible mirada.

La luz astillada: crujían los maderos que sostenían a las cosas; rechinan las aspiraciones de las imágenes sus posibilidades plurales y quiméricas; los versos crujen como cosas, vienen empujados por un alcohol astillado.

II

Hijo, recuérdalo, en medio de un tiempo—jaula de insensatez y demasiado grande—la obra de Paz nació en un país (de verdadero asombro) en el que sólo hay una ciudad—de raíces furiosamente fracturadas—, esa ciudad que otorga un extraño culto a la muerte, un tiempo de látigo—y de actos de serrucho—le llevaron al loco amor por la vida, por los libros—que (paciente y filosóficamente) nos llaman como ya nos llamaban las antiguas caballerías—, por los libros de André Bretón (página y memoria). Captaron los libros la analogía y ofrecieron (raíces furiosamente fracturadas) la cicatriz y el testamento de Sade, mezquitas de horas transparentes y la incierta estructura del color en un tiempo

Hijo, después fue la muerte lo que vino, con nombre conocido, aunque por días la envuelvan hasta darle el confuso atributo de que su origen es el misterio. Cambiamos de reino, por ejemplo, hacemos una visita a Vallejo, que también llega por mar, pues poco hay mejor que Vallejo para olvidar que la historia es redonda y se alimenta de cuadernos escritos con alegría inocente:

Campo de la peste
regiones de dolor
diciendo y lo repito
campo de la peste
regiones de dolor
alfabeto helado
la matanza
de la Plaza Tlatelolco.

El poeta mexicano en la galería de los ecos les dio nombre conocido a los rostros que la historia pretendía desdeñar.

V

Despierta ahora tendido en el sótano de un hotel de París. Acércate, mira cómo despierta (conserva el recuerdo como cuando hurgas por los rincones), pues el sótano es como si el cuerpo fuera un hueco. Por él anda la lámpara errabunda. Las bocas, tibias; las manos con ese sudor que dejan los siglos (sólo en algunos, y a veces); las manos, que pasaban por los ojos, ceñían allí los dedos como si fueran cien montañas, intentaban vanamente cercar las órbitas hasta desterrar el cansancio, el sótano ardía con una selva espesa de pieles estremecidas y el sótano fue, lo podéis ver en una tabla que se conserva en la abadía medieval de Barbantes, como un hueco en el que habitasen gentes de oídos cerrados, como una fortaleza casi derrumbada (y aunque es demesura, como es medieval quisiera llamarla titánica). Entonces quedamos en que el sótano por el que sube la soledad como una masa homogénea es una fortaleza medieval y titánica en la que (ahora ya es obligado) habitan gigantes y demonios. Allí con la boca entreabierta y la más bondadosa de las sonrisas, en el sótano, que estaba lleno de órbitas de desterrar el cansancio, establecieron su cenáculo de hechiceros—después de cerrar el pasado como un ataúd—Jacques Roubaud, Eduardo Sanguineti, Charles Thomlinson y el poeta Octavio Paz (triplicador de cilicios). Lo malo fue que durante aquellos días (quizá los cilicios medievales que había en la abadía) no fueron los mismos siempre. Durante cinco día buscaron:

— soledades
— cosas destempladas
— hogueras que marcaban en la noche rumbos intactos
— materiales
— ingredientes, fatigas en torno a la cuna, persianas, niñeras
— domingos de pinos verdes
— un cierto fracaso para los aromas
— aromas olvidados
— aves adelantadas en el vuelo y con mandíbula nocturna
— signos del zodíaco (como es lógico)
— su propio funeral
— nieve en la madrugada

Buscaron, buscaron (húndelo en tu recuerdo como si fueras gente desgraciada) palabras—con un himno en los labios y de amable sencillez—; buscaron en la puerta de las palabras el espejismo de deseo con que nos tocan hasta el hueso.

(Recuérdame siempre como cuando entré el sótano, con un dedo —el dedo de hacer silencio—en los labios. Ah, un encargo si llaman nuevamente por teléfono, le dices que no insistan, que he salido a asistir a mi suicidio, que se va a hacer por las afueras de la ciudad entre montañas de basuras.)

VI

En medio de un tiempo—jaula de insensatez y demasiado grande— esperábamos la hoguera, con este gesto de abrir las puertas que—grises por dentro—con olor de antiguas biblias—entre luz—nos han dejado los pasillos, como si fuéramos otra cosa que empleados de hospitales con olor a dormitorios limpios—andando el tiempo—; otra cosa que el silencio establecido entre el silencio y la palabra entre luz, andando el tiempo, esperábamos la hoguera hasta saber que las cosas no eran un error y estaban ordenadas para que pudiéramos fingir a conocerlas.

VII

Las cosas—niñeras—me pedían compasión de arder las sienes y ante un público—podrido realmente—adquirieron el color gris de las cabinas telefónicas con el que se disponían—mal iluminadas por supuesto— a asumir su fuerza creadora—la fuerza que nos agarra y no se deja atrapar.

— vaso de cristal
— inquietud sin tregua
— perfumes salvajes
— extenuadas sombras

está llena de cabinas de teléfono—centinelas de mirada despejada—, la ciudad (cine idéntico al de otros días) anda recién llegada del monte, sabe a campo, a siete hermanos, azulados, leves, que no consistieron que durmiera, sabe a cabina de teléfono, sabe a guardianes. Sólo en cierto modo la ciudad fue un guardián, siglos de amargura interminable: suma de ruinas, una ausencia de olvidar nombres y llaves, pactada con el cieno originario, espejos quemados, que vuelven de las desventuras, con una herida, blusa azul, va en busca de la gracia entre los árboles, la ciudad, con el cuello caído en el otoño como un lejano sentimiento que, de pronto, se recuerda en las cabinas de teléfono y entonces dulcemente nos sonríen—grises—con la sonrisa

— herida astillada
— deja grietas en la luz

de perder las cosas, con la sonrisa—esencial y secreta—que tiene el guardián de epitafios. Memoria tiene la ciudad. En las cabinas de teléfono es crecida menor esa memoria

— de asfaltos
— de minutos fantasmales
— de umbrales perennes
— de tristeza parecida a la ictericia, cuando llega, con olor a iodo y a navíos derrotados, la luz de las cabinas de teléfono donde es nacida menor esa memoria. Memoria tiene la ciudad, y labios. La ciudad: : un guardián de epitafios, frágil lugar en el que uno se muere y en el hueco que dejas florecen los teléfonos, el color gris de las cabinas de teléfono. Gloria amarilla y color de grito tuvo la ciudad (eran otros tiempos, yo ya estaba desapareciendo), aspecto de cosa machacada con la boca abierta hasta alcanzar la estructura que ahora tiene—de embudo—y de haber sido robada al horizonte, que es siempre terroso, y duerme como una mujer, y tiene el esplendor no de estar lleno de hogueras, sino que tiene el esplendor de cuando dejas que se junten las cosas de la tarde y se cubren de caracoles, de árboles de oscuros ramajes en medio del invierno, de rostros que a veces expresan pesadumbre, del pie que me habían herido cuando niño, de esta nariz de encanto grave que entretiene a mi ser y que me maltrató toda la vida, de fatales presagios que marcan hacia mí

mi itinerario y, por tanto, sus consecuencias naturales, de cuando, en una rápida revancha de las cabinas de teléfono, castigaron mis pupilas con la emoción intensa de la luz como una pupila inmensa, llena del musgo gris del que se cubren las cosas cansadas de perderse, prodigio de su fugitiva ternura.

XV

Todas las cosas, vanagloriándose con dulzura, estaban en un libro lleno de dibujos. Venían con un tiempo—desplazado, lleno de triángulos—que sólo se alcanza con dificultad algunos días. Cosas con domitorios limpios, poblados de arboledas, en el dormitorio, preparado el disco—entre gris y negro, marea que vela los despojos—, las cosas alcanzan los ojos del siglo pequeñito y la estatura de la noche, el color ictericia de quienes se libran—con el cuerpo muerto (sólo provisionalmente) del ojo de gallo con que mira lo oculto que acecha.

Desde el dormitorio—donde te espero hasta el comienzo del sueño—veo mi propia imagen y la ira: aúllan en la playa, tiradas en el suelo, pidiendo a gritos las palabras de preguntar por nada, de preguntar por nadie (que no está) y por nada (que está).

El disco—estéreo y negro—asalta este tiempo de preguntar por nada, martiriza la línea de las cosas con su mordedura candente. Las cosas de este tiempo tienen líneas

— de insensatez
— de ojos de gallo

XVI

He ido aprendiendo en la ciudad la inocente aventura de ver cómo se ponen los cristales y se construyen edificios, cómo, de entre los escombros, surge el gesto que tuve de buscar cuando era niño y podía llegar a ser algo horrible. Me ha ido dejando la ciudad este aspecto de estar lleno de cosas que se me cayeron desde lo alto, que revelan el herido que hubo en mí de cuando joven y hoy voy lleno de viejas sinfonías, labios redondos, vagas penumbras y los miro a todos (incluido el herido que hubo en mí) con sonrisa mediovergonzada.

XVII

Hijo, los gritos de las cosas han asombrado nuestra casa. Entre ellas han venido—deslizándose sutilmente—gritos de poetas y una alegre comparsa de carnestolendas. No sé cómo pudieron pasar, andan por aquí

revolviéndolo todo, mezclando sus palabras con las mías, confundiéndome. El peor es Darío, dice que las cosas no son como yo digo (el rostro de Dios entre el silencio y la palabra); dice, con el gesto de quien está de vuelta de todo (es un gesto algo pagano y muy escéptico), que las cosas son: almendradas, redondas, triangulares, casi amorfas,

chatas, roxelanas, borbónicas,
casi erectas, borbónicas, fálicas,
innobles, cavernosas, conventuales
—y marciales—
insignes, arqueadas, en ojiva,
místicas, sensuales, golosas, abyectas,
caninas, batracias, hípicas, asnales,
porcinas, delicadas, desbordadas,
desabridas, desbridadas, retorcidas.

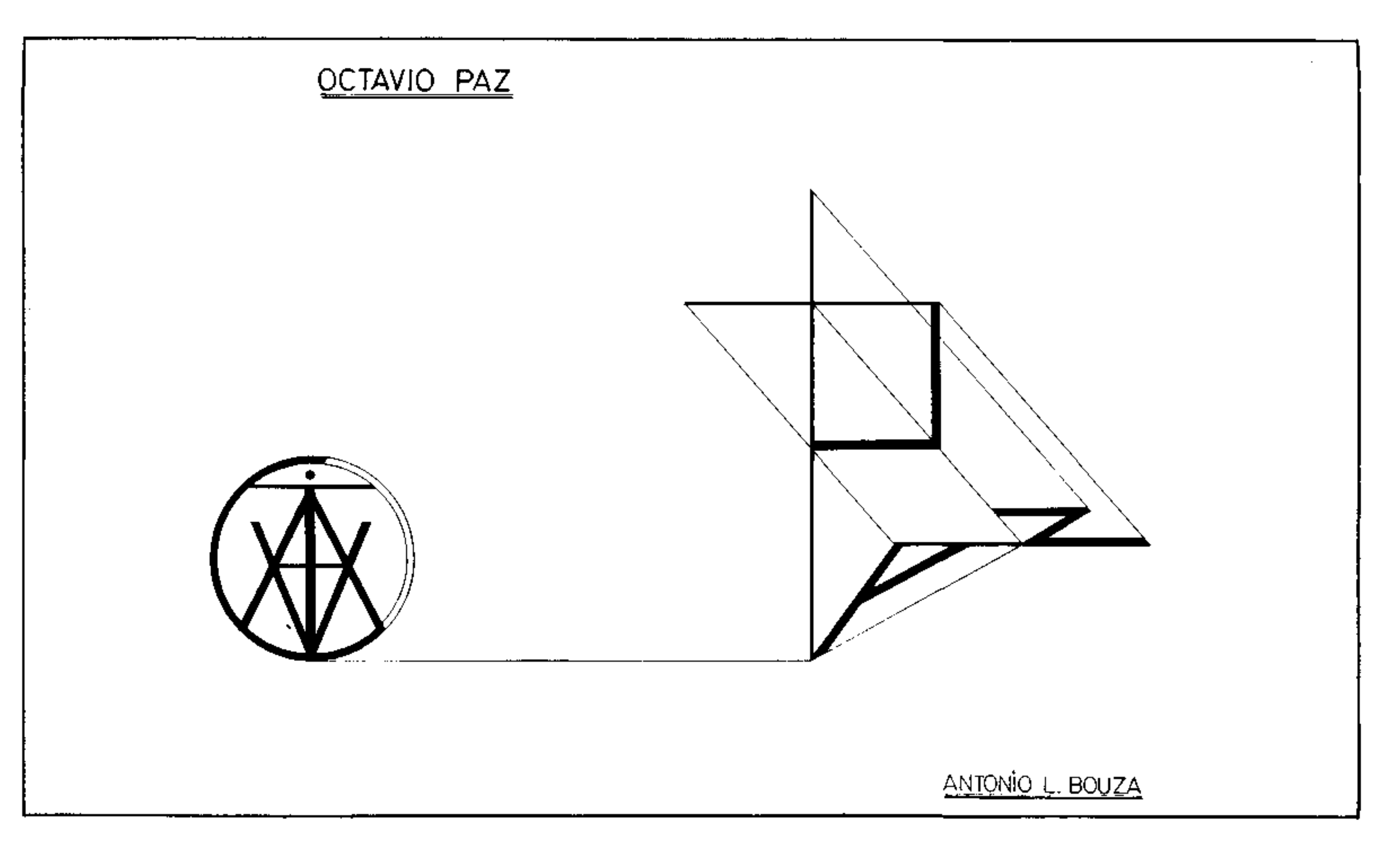
Lo miro con asombro: realmente sólo a él podría ocurrírsele que las cosas fuesen «hípicas». A corazón desnudo (hablo de corazón con el gesto leve-oro distanciador, latigazo hecho de continuos prodigios, love) os parecéis los dos. Después de todo, tú alfombraste la casa de asfalto y distribuiste por los techos—con divino alboroto—la inocente aventura de las sirenas policiales, y las fotos—antiguas—que, como enfermeras (y con explosión de luces), estuvieron presentes (nosotros teníamos una aureola de orgullo) en los más pálidos momentos de nuestra vida.

¡Ah nuestra vida! Está lloviendo ahora de una manera grande y corpulenta y tiene esa luz triste que durante unos minutos encienden en los cines un olor a frío pegajoso, produce nervios a los instantes de incomodidad, que la conforman desde siempre y sabe a puñetazos que nos dieran desde dentro.

La vida—por desgracia, multiplicada—ha vivido con nosotros, pero no de una manera normal, sino que ha decidido vivir agresiva, ha asumido su papel—a la perfección, esto es cierto—de ser la vida de no dejarnos soñar y entre las distintas posibilidades que tenía ha llenado de charcos nuestra casa durante el último año, nos dejó este aroma de ceniza futura, este aroma del que anduvo desnudo en el laboratorio, limo, el limo trabajo de noche, llenos de cuchilladas nos sentimos realmente acabados y hay en ti un olor como a derrumbe, tú, que estás lleno de cosas.

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya
Bloque 16, 11.º izquierda
VIGO (Pontevedra)


OCTAVIO PAZ
ANTONIO L. BOUZA

SOBRE LAS REALIZACIONES TEXTUALES EN "EL LABERINTO DE LA SOLEDAD"

De los enunciados latentes de una comunidad ideológica

«La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es* = esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia = es una mediación; tampoco anula las diferencias = establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias = las redime, hace tolerable su existencia... *La analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa...*» [1].

Esta cita de *Los hijos del limo* evoca una perspectiva semiológica si se admite que es lícito formular otra analogía, de manera provisional por lo menos, entre el signo y la metáfora, en cuanto esta última remite, en la definición que de ella nos da Octavio Paz, a algo que es distinto a aquello que ella misma es. Así es como se va creando un código nuevo formado por derivación del código original de la lengua, y luego se va organizando una comunidad semiológica que pone en relación al locutor con sus destinatarios.

Cualquiera que sea el fundamento de la analogía, ésta sólo viene a plasmarse como signo en la medida en que se la acepta como tal, después de haberla descodificado con arreglo al nuevo contexto de la comunicación. Adviértase, en efecto, que la misma finalidad del signo obliga al emisor a que se sitúe en el campo de la experiencia vital, en donde está seguro de coincidir con su destinatario. Podríase afirmar incluso que el signo sólo adquiere su estatuto de signo cuando se va haciendo efectiva su descodificación, o sea, en el mismo momento en que viene a ser *también* el propio signo del destinatario. Sin esta relación interindividual, no hay ninguna emergencia posible del signo [2].

---

[1] *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 108. Las bastardillas son nuestras.

[2] «Les signes ne peuvent apparaître que sur un *terrain interindividuel.* Du reste, c'est un terrain qui ne peut pas être baptisé 'naturel', au sens courant du mot: il ne suffit pas de mettre en présence

Tampoco está subordinada la analogía/signo a la sola mirada del locutor, sino que también representa el reflejo o la refracción de la propia mirada de aquella persona a quien va dirigida. Si se la considera como una nueva escritura del universo [3], esta traducción nueva de la realidad no deja de transcribir, lo mismo que la anterior, unos modos determinados de la relación social. Por más brillante y seductiva que sea la expresión, esas correspondencias no vienen únicamente programadas por los contornos respectivos de los objetos o de los conceptos implicados; se constituyen con arreglo a otro criterio que, por ahora, podemos definir como una práctica colectiva producida por las formas específicas de la organización social en la cual se fundamenta la comunidad semiológica. La analogía/signo no se puede librar del estatuto del signo, que es de esencia ideológica. Esta es la hipótesis que proponemos.

Las sugestivas consideraciones de Octavio Paz sobre la analogía se nos presentan como un reflejo proyectado de su propia escritura y nos llaman la atención sobre una propensión predilecta de su práctica textual. En un estudio anterior habíamos tratado de reconstituir aquella red de correspondencias que estructura *El laberinto de la soledad,* sugiriendo una posible extensión de nuestras conclusiones al conjunto de su obra, incluso la poética [4]. Quisiéramos ahora precisar cómo ese sistema de metáforas reproduce los enunciados latentes de una comunidad ideológica bajo la forma de una serie de realizaciones textuales, cuya originalidad aparente está programada en la estructura profunda de un código ideológico.

Resumiremos nuestras conclusiones anteriores organizándolas en torno a tres analogías principales sugeridas por el autor, o sea, a partir de la relación que construye el texto de *El laberinto* entre *la clausura, la represión, la ruptura,* las cuales transcriben una nostalgia de lo continuo, remitiendo al balance que formulábamos con ocasión de esta primera aproximación crítica:

---

deux *homo sapiens* pour que naissent des signes. Il est essentiel que ces deux individus soient socialment organisés, qu'ils forment un groupe (une unité sociale): c'est uniquement à cette condition que peut se constituer un système de signes...» MIKHAIL BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique et linguistique.* Paris, Editions de Minuit, 1977, pág. 30.

[3] «La ironía muestra que, si el universo es una estructura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico...» *Los hijos del limo* ed. cit., pág. 109.

[4] Cfr. EDMOND CROS: «Le continu et le discontinu chez Octavio Paz: Pour une lecture structurale du *Laberinto de la soledad*», T. I. L. A. S., Strasbourg, 1975, págs. 17-29. Lamentamos las erratas de esta edición y, sobre todo, el hecho de que la omisión de una línea, en la conclusión, hace incomprensible la última frase, que se debe leer así: «... les grands thèmes du *Laberinto* s'articulent autour de cette dialectique du continu et du discontinu, qu'il s'agisse de la perspective freudienne où linconscient, continuité lui-même, s'introduit comme discontinu sous la forme du symptôme dans la continuité du vécu quotidien, ou du problème central que constitue la réflexion sur l'ontologie mexicaine...», etc.

«Este análisis me parece demostrar cómo todos los grandes temas del *Laberinto* se articulan en torno a esa dialéctica de lo continuo y de lo discontinuo; éste es el caso de la perspectiva freudiana, dentro de la cual el inconsciente, que es una continuidad de por sí, se infiltra, como algo discontinuo, bajo la forma del síntoma, en la continuidad de la vivencia cotidiana—del problema central que constituye la reflexión sobre la ontología mexicana—, o, por fin, de aquello que, de manera evidente, fundamenta la totalidad del texto, o sea, la problemática metafísica. Se entenderá mejor entonces porque el *nosotros* de Octavio Paz, punto de junción de lo discontinuo y de lo continuo, es, juntamente, la sede de la diferencia, y, más allá de la diferencia, la sede de la similitud» [5].

Este cuadro no incluye todos los signos del texto que tienen que ver con las categorías seleccionadas, sino únicamente las agrupaciones semánticas o las series conceptuales principales. El esquema propuesto se puede enriquecer de manera notable a partir de esta guía de lectura, que se contenta con clasificar un conjunto de datos. La identificación de las relaciones que aparecen en él estriba, en cada caso, en una cita precisa y explícita [6].

Obsérvese primero que los dos ejes de la analogía son de tipos distintos:

— Sobre el eje vertical, las correspondencias se articulan en torno al sistema metafórico = la antítesis *interior/exterior* (estructura profunda) se plasma en las parejas *cáscara/juego* (A/E), *disfraz/desnudez* (B/E), así como en una serie de imágenes = *hueco, apertura* (C), *explosión* (D), metáforas del círculo (*muralla, cerca, jacal, castillo fuerte,* A), que constituyen otras tantas isotopías. La visión analógica reactiva esta convergencia, pero ésta, a su vez, interfiere en el conjunto de los campos semánticos respectivos de los signos implicados, en los cuales genera un sistema de diferencias, al cual ella misma organiza con arreglo a sí misma: ella, en efecto, es la que selecciona para cada signo la diferencia que le confiere a éste un doble significado: sema del artificio en *disfraz;* de la acción violenta en *apertura, herida,* o de la acción interna en *explosión,* que engendran unos niveles de sentidos distintos (B, C, D). Así, pues, mientras que la represión produce unos universos clausurados que separan en otras tantas partes lo continuo (A/B), estos fragmentos recuperan, en cierto nivel, un estatuto de *totalidad* que los transforma en unos elementos que pueden ser agredidos por las mismas fuerzas internas o externas que la primera continuidad. A una ruptura de la integridad que procede de la agresión del mundo exterior (C), se contrapone, pues, una explosión de la interioridad (D).

[5] *Ibid.*

[6] Sobre las citas correspondientes, cfr. «Le continu et le discontinu chez Octavio Paz», art. cit.

DOBLE EJE ANALOGICO [7]

	Nivel denotativo (o)	Serie analógica 1	Serie analógica 2: vías del conocimiento	Serie analógica 3: conceptos asociados	Serie analógica 4: realizaciones concretas históricas	Serie analógica 5: perspectiva psicológica/psicoanalítica	Serie analógica 6: realizaciones metafóricas	Observaciones
A [RUPTURA DE LA CONTINUIDAD]	Ruptura romper fragmento	arrancamiento desarraigo desprendido separar negar escisión exilio diferenciados AB- DE- EX- DIS-	examinarse contemplarse conciencia reflexión razón filosofía ironía crítica (adoptar trasplantar)	cambio modernidad pluralidad sucesión tiempo lineal	l mundo colonial dependencia l siglo XIX beralismo sitivismo rfirismo	cerrado, hermético soledad	muralla china, muros, fosa, rodear, círculo, límites cerca de órganos y cactos (→ arisco, espinosa) jacales cáscara espinosa castillo fuerte espejo, aguas estancadas transparente muralla [CIRCULO INTERIOR/EXTERIOR ESPEJO]	catedral vs ↔ vestida de luz piedra vs ↔ de sol estrella vs ↔ de colores
B [REPRESION]	reprime	superposiciones		sociedad	incipios, moral, rmas jurídicas, lturales rmulas, arte stituciones	[Súper-Ego]	disfraz ropaje máscara	
C [ALTERACION DE LA IDENTIDAD]	impone	chingar, violar, desgarrar	se escinde se descubre como otra ella misma	alteridad		abrir, abierto, rajarse neurótico, conflictos	irrumpir } en penetrar } herida } hueco, apertura	
D [REVELACION DE LA IDENTIDAD]	revelarse	irrupciones efusiones			Revolución mexicana Fiesta	rebeliones individuales crimen pasional [síntoma]	cohetes, luces voces, alaridos, gritos estallido explosión	
E Λ ... vs ... V	Λ ... vs ... V	Λ ..... vs V	Λ ...... vs V	Λ ... vs ... V	Λ ... vs ... V	Λ ... vs ... V	Λ ... vs ... V	Λ ... vs ... V
[CONTINUIDAD]	continuidad unidad todo universal perpetuo	regresar, redescubrir, restablecer, reanudar, reintegrar, reconquistar, prenatal, presocial (→ inocencia), inmersión, sumergirse, perderse, fundirse, confundirse RE- PRE- IN-	pasmo revelación entrega mito poesía fiesta (abierto) analogía (engendrar)	tradición Dios presente eterno fusión tiempo cíclico sustancia realidad pueblo vida (→ vivo)	historia universal Zapatismo nuestro pasado: (herencia española, pasado indígena, catolicismo)	comunión regreso a la Madre nosotros mismos su propio ser autenticidad intimidad, espontaneidad instintos [inconsciente]	jugos, rostro, movilidad dramática desnudez fuente, luz, río licuarse manantial	

[7] Ponemos entre corchetes [ ] las expresiones nuestras ([síntoma] [inconsciente]) para poner de relieve el enfoque psicoanalítico que no aparece explícitamente en el texto. Las demás correspondencias proceden, por lo general, del *Laberinto*, algunas de *Los hijos del limo*; otras, pocas, de la obra poética (reseñadas éstas en la última columna, «observaciones»). Este cuadro de correspondencias no se debe confundir con la constitución de los mapas léxicos o conjuntos semiológicos que utilizamos en nuestros estudios del *Buscón* («Fondements d'une sociocritique», *Les Langues Modernes*, París, 1976, núm. 6, págs. 458-479) o de *La región más transparente* de CARLOS FUENTES («Niveaux de significance et production idéologique dans *La región más transparente* de CARLOS FUENTES», *Imprévue*, 1978, Montpellier, C. E. R. S., págs. 65-87). En el caso de este estudio, las convergencias que reseñamos constituyen unos datos objetivos, sugeridos por el mismo autor y no son el producto de una reducción semiológica. En la mayoría de las relaciones analógicas con el concepto de ruptura que propone Octavio Paz no está implicado el tema de la ruptura. Tampoco existe una convergencia semántica en los diferentes signos implicados. Las relaciones analógicas son relaciones proyectadas por el autor, sin conexión alguna con el significado de los vocablos correspondientes. Sobre las tres analogías principales aludidas, cfr. «La preeminencia de lo cerrado frente a lo abierto no se manifiesta sólo como imposibilidad y desconfianza, ironía y recelo, sino como amor a la Forma. Esta contiene y encierra a la intimidad, ... *reprime* sus explosiones, la separa y aísla...».

— El eje horizontal, a su vez (o → 6), comprende unos agrupamientos que no configuran ningún paralelismo estricto. Consta que las series (4), (5) y (6) se nos presentan como otras tantas realizaciones textuales diferentes del concepto de ruptura; esta confrontación da a conocer cómo la metáfora es una encrucijada que hace más fácil el paso de la psicología y del organismo individuales a la psicología y al organismo nacionales.

La justificación de las primeras series es menos evidente (1 a 3). No se dejará de relacionar, sin embargo, la serie (1) y la serie (2) = la primera ofrece una traducción múltiple, aunque sí orientada, del concepto. La ruptura no viene concebida como interrupción de la sucesividad ni tampoco como mutilación de un futuro potencial, sino como el desarraigo de un estado anterior (cf. AB-, DE-, EX-, DIS-), como preñada de un pasado *(negar)*. Este matiz de nostalgia se infiltra en todos los niveles de la serie, produciendo unas interferencias secundarias en torno al mito de la inocencia (la virginidad desgarrada en *chingar, violar)*, de las primeras edades de la humanidad *(prenatal, presocial)*; en este caso, se invierten las primeras connotaciones del círculo (mundo clausurado) en beneficio de una simbólica que hace del círculo la representación tradicional de la perfección. Esas sucesivas inversiones de sentidos explican el hecho de que las alteraciones sufridas por la configuración gráfica de la metáfora sean percibidas o bien como mutilación (la perfección agredida por la herida) o bien como efusión libertadora *(explosión)*, lo cual, en total, hace del círculo el icono más apropiado de la soledad, en los dos casos de una soledad «*cerrada* o maquinal» o bien «*abierta* a la trascendencia».

Lo continuo no corresponde, pues, con nada que se tenga que construir, sino con algo que se debe recuperar, como se nota en el nivel E, 1. En este plan, la línea ideal que reúne esta serie con la evocación del *zapatismo* o también con aquella de la vida fetal *(regreso a la madre, prenatal)* es de meditar.

La primera serie insiste más sobre las modalidades de la ruptura (¿cómo se produce?, por arrancamiento, por escisión, por separación, etcétera...), que sobre lo que ésta representa concretamente. Esta preocupación por el *¿cómo?*, que se nota en la lectura semiológica, es también perceptible a nivel de todo *El laberinto de la soledad* en la problemática ontológica. El mexicano está pintado más bien por la manera como revela su personalidad *(irrupciones, explosiones)* o la oculta *(máscara, castillo fuerte)*, que no por su misma personalidad, o mejor dicho, atañe a su naturaleza expresarla violentamente o disimularla con excesivo recelo, lo cual significa que el contenido psicológico se confunde con las formas de funcionamiento y se pierde en la falta de precisión

de las tautologías *(revelación de su propio ser, de nosotros mismos, autenticidad, intimidad, espontaneidad),* dando la impresión de un vacío analítico cubierto por la riqueza de las notaciones que se refieren a las modalidades fenomenológicas.

Esta interrogación del *¿cómo?* se plantea otra vez en la serie (2), aunque de manera algo distinta. Mientras que la primera nos atraía hacia el terreno de la imagen *(desarraigo, arrancamiento),* ésta nos remite al campo intelectual presentándonos una serie de causas que generan lo discontinuo. El conjunto de las dos series contesta cabalmente a la doble pregunta que supone el *¿cómo?,* o sea: «¿De qué forma?» «¿Cuál es la causa?» La contestación que se da a la segunda pregunta («¿Cuál es la causa?») se repite en la serie (E, 2) bajo una forma inversa («¿De dónde procede la ruptura?»/«¿Dónde se puede recuperar lo continuo?»). Las implicaciones ideológicas se notan con más claridad cuando se reúnen los dos subconjuntos, contraponiéndose entonces con el primer grupo *(examen, reflexión, razón, filosofía, crítica)* el segundo *(pasmo, revelación, entrega, mito, poesía).* Vienen a confrontarse de esta forma dos vías contradictorias hacia el conocimiento, fundamentadas, la primera, en una aproximación empírico-positivista, esencialmente interesada por la diferencia y la distancia, y la otra, en una especie de ósmosis con el objeto estudiado en busca de analogías y de semejanzas. En este caso, la línea ideal que reúnen, en este cuadro, la serie (A, 2) y la serie (A, 4), y más especialmente con la mención del positivismo, tampoco se ha de pasar por alto.

Ateniéndonos a *El laberinto de la soledad,* la manera como se hace énfasis en esta doble pregunta del *¿cómo?* en un texto que plantea el problema de la psicología nacional constituye un indicio muy interesante de analizar. En la producción textual, ¿cuál es el impacto de la psicología funcionalista?, ¿de la fenomenología?, ¿de la filosofía existencialista? A pesar de todo lo que acabamos de decir, la línea que demarca el efecto y la causa fluctúa [8] merced a la excesiva disponibilidad connotativa de las metáforas que informan el sistema. Así es como la ironía, presentada como figuración de lo discontinuo («La ironía es la herida por la que se desangra la analogía...» [9]), es, a su vez, «hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible» [10]; pero también se puede, gracias a ella, leer la discontinuidad del universo («La ironía muestra que si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta...» [11]).

[8] Podríanse incluir más clasificaciones, aunque sí con el inconveniente de proyectar excesivamente las categorías propias del analista en la reconstrucción del sistema. La finalidad de nuestra reflexión es levantar acta de las relaciones que *existen* entre los signos, evitando introducir nuevas conexiones.

[9] *Los hijos del limo,* ed. cit., pág. 109.

[10] *Ibíd.*

[11] *Ibíd.*

Se trata de una red de asociaciones en donde las relaciones analógicas son más o menos evidentes, complejas y de naturalezas distintas. Adviértase, además, que, para Octavio Paz, *es* no expresa la identificación del atributo y del sujeto, sino que se contenta con establecer «una relación entre términos distintos» [12]. En la nebulosa algo desordenada de la serie (3), los contornos respectivos de los conceptos implicados están deslindados gracias al funcionamiento complicado de las semejanzas y de las diferencias («La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio... La modernidad es una separación..., es una ruptura continua...» [13]) $\overset{vs}{\leftrightarrow}$ «(La tradición) significa continuidad del pasado en el presente...» «... el pasado defiende a la sociedad del cambio...» [14].

Merced a sus convergencias internas específicas (*tradición, Dios, presente eterno...* ← vs...) y también gracias al juego de las oposiciones de las series entre sí (... $\overset{vs}{\rightarrow}$ *cambio, modernidad, tiempo lineal*), las series efectúan en cada signo una reducción semiológica que a éste le confiere un significado preciso, añadiéndole muchas veces un juicio de valor. Así es como, dentro del sistema metafórico, las oposiciones (*jugos* $\overset{vs}{\leftrightarrow}$ *cáscara espinosa*) o bien (*rostro* $\overset{vs}{\leftrightarrow}$ *máscara*) ponen de realce, como de rebote, el aspecto negativo del cambio y la fecundidad de la tradición. La metáfora revela, pues, un doble sistema de valores negativos *(cambio, modernidad, sucesión, sociedad)* y positivos *(Tradición, Dios, presente eterno)*, que presentan un alcance que se puede calificar de ideológico a primera vista. Pero este doble sistema de valores fundamenta también la perspectiva histórica—la cual exalta el zapatismo, la herencia española, el pasado indígena y el catolicismo—y la perspectiva psicoanalítica—la cual valoriza los instintos a expensas de la razón, la espontaneidad a expensas de los principios, el inconsciente a expensas de la reflexión, o expresa la nostalgia por el estado fetal.

La manera algo sistemática con que están tratadas estas dos perspectivas da a conocer el papel genético que desempeña la metáfora del círculo, que no traduce el proceso intelectual de la reflexión, sino que se encuentra *re-escrita* en términos conceptuales. La metáfora, pues, plasma y genera la visión específica de la historia. Anterior al pensamiento, la metáfora estructural del círculo encauza la percepción de lo que han podido ser unos períodos históricos, tales como la independencia, el siglo XIX, el porfirismo (cf. A, 4), congelándolos en el esquematismo de la analogía, en la medida en que, como supuestas realizaciones de un fenómeno de ruptura, están proyectadas en una de las represen-

[12] *Los hijos del limo*, ed. cit., pág. 107.
[13] Idem, pág. 49.
[14] Idem, págs. 15 y 26.

taciones concretas de la categoría de la clausura (*muralla china, cerca* de órganos, *castillo fuerte*...).

Examinando entonces otra vez el eje horizontal, notamos que el conjunto de las analogías y metáforas se articula en torno a la imagen de un círculo perforado por los dos lados (exterior agresivo/interior agredido —nivel C—) (interior explosivo/disolución ocasional de los límites del círculo—nivel D—). Mientras que el exterior no es más que aspereza (órganos, cactos), amenazas (*castillo fuerte, muralla china*...), ilusiones (*disfraz, ropaje*...), sentido, en pocas palabras, como agresivo o ilusorio, el interior se nos presenta como núcleo frágil y vulnerable, foco de dulzura (*jugos*) y de luz (*luz*), fuente de agua (*manantial, licuarse*), la única vía posible hacia la comunión cósmica, vía esencialmente subjetiva, nuevo camino de la perfección, únicamente orientado hacia la anterioridad (cf. prefijos = PRE/RE) [15].

Eso mismo revela cómo la «metáfora estructural» de la clausura puede ser considerada como la realización sintética de un conjunto de enunciados ideológicos [16]. Se relacionará, en efecto, esa exaltación de la interioridad con el hecho de que la poesía de «los contemporáneos», en el decenio de los años treinta, primero, y la «novela psicológica mexicana», en los cuarenta, después, se hayan interesado, de manera predilecta, por la intuición como forma del conocimiento, a expensas de todo lo que procede del empirismo [17], así como por «el universo interior» o por «el hombre interior mexicano» [18].

Pero no podemos dejar de observar también cómo el cuadro de correspondencias, que reproducimos más arriba, transcribe de manera específica los fundamentos de aquello mismo que, en un estudio anterior, viene definido como la ideología de la burguesía nacionalista mexicana postrevolucionaria [19]—problemática de la integridad de la persona humana y de la búsqueda de su propia autenticidad, necesidad de defenderse contra las agresiones externas, construcción de una comunidad—en torno a los dos ejes esenciales de la autenticidad y de la comunión.

Así vienen aparentemente confirmadas las conclusiones que habíamos inferido del análisis de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: bajo la forma de unas realizaciones textuales radicalmente diferentes, esos dos textos (*El laberinto de la soledad*/*La región más transparente*)

---

[15] Sobre este eje horizontal se repite la cuestión del «¿cómo?» Mientras que en el nivel A la mirada que el individuo se dirige a sí mismo y hacia lo que le rodea es lo que desbarata la continuidad del mundo; ésta se deshace en el nivel B de resultas de una presión exterior.

[16] El papel estructurador de esta metáfora se expresa en el mismo título de la obra, donde la imagen del laberinto repite la idea del encerramiento sin salida.

[17] Cfr. la serie analógica (2) del cuadro de correspondencias.

[18] Cfr. EDMOND CROS: «Niveaux de signifiance...», art. cit. en la nota 7, *supra*.

[19] A. DESSAU: *La novela de la revolución*. Cfr. E. CROS: «Niveaux de signifiance...», art. cit., *supra*.

reproducen los enunciados latentes de una sola comunidad ideológica. Lo cual no significa, sin embargo, que sea lícito asimilar mecánicamente a los dos autores con unos ideólogos de una clase determinada. Reproducir una ideología no significa forzosamente que nos adherimos a la misma [20]. Pero lo que sí podemos observar es que, en cualquier producción textual, se infiltran, en el seno mismo de las estructuras profundas de los textos—la metáfora estructural del círculo en el caso de Paz—, unos indicios que la estampan ideológicamente, cuanto más difíciles de controlar que al seudo autor del texto le llegan transmitidas por el *no consciente* del sujeto colectivo.

No será irrelevante recordar que el conjunto de las imágenes reseñadas en nuestra última columna (realizaciones metafóricas) se encuentran todas, directamente o bien bajo unas formas transformadas, en la obra poética de Octavio Paz, en donde el contexto no permite percibir que en ella van reproduciendo lo que están reproduciendo, o sea, unos enunciados colectivos. ¿Será exagerado generalizar las consecuencias de esta observación? ¿Podemos considerar que las metáforas son los productos—en igual, si no es en mayor proporción—del discurso latente de una comunidad ideológica, tanto como de un «universo poético» individual?

EDMOND CROS

Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques
Université Paul Valery
MONTPELLIER

[20] Cfr. «Classe sociale et communauté sémiologique ne se recoupent pas. Nous entendons par le second terme la communauté utilisant un seul et même code de communication idéologique. Ainsi des classes sociales différentes usent d'une seule et même langue». M. BAKHTINE: *Le marxisme...*, ed. cit., pág. 44.

"EL LABERINTO DE LA SOLEDAD" Y LA FORMA DEL ENSAYO

George Lukács sostiene en su libro *Soul and Form*, que el ensayo es una obra de arte y, por tanto, posee ciertas características inherentes a su «ser» que le dan autonomía y lo distinguen de otros géneros literarios [1]. El trabajo de Lukács es revelador, ya que nos permite extraer ciertos conceptos de análisis que permiten elaborar un método de acercamiento al ensayo como obra de arte. Dentro de este acercamiento debemos señalar primero que el ensayo es, como expresión, un código, una estructura comunicativa que comprende un emisor, un mensaje y un receptor, trilogía que a su vez concretiza la triple función del lenguaje: *a)* expresión, *b)* apelación y *c)* representación [2]. A esta estructura comunicativa pertenece el ensayo como todos los otros géneros literarios. Sin embargo, existen unas diferencias radicales entre el ensayo y otros géneros literarios. En la narrativa, por ejemplo, el esquema narrador obra y lector difiere del ensayo en que éste no tiene narrador ni acción, sino un hablante cuyo punto de vista concuerda con el del autor [3]. El ensayo parte de una perspectiva individual, personal y subjetiva. Lo que nos «dice» el hablante, es decir, el mensaje, no constituye un mundo ficticio, lo que lo caracteriza como un acto comunicativo «histórico». Este lenguaje «histórico» admite desarrollo, pero no relato. El ensayo obedece, a diferencia de otros discursos literarios, a un sistema de signos de primer grado, es decir, a un nivel de lenguaje particular; por ende, constituye una forma especial de representar la realidad. Esta diferencia se explica desde el punto de vista lingüístico si se acepta que el ensayo es un metalenguaje, mientras los otros discursos literarios pertenecen a un sistema connotativo de signos o de segundo grado [4].

---

[1] «... I speak here of criticism as a form of art, I do so in the name of order (i. e. almost purely symbolically and non-essential), and solely on the strength of my feeling that the essay has a form which separates it, with the rigour of law, from all other art forms. I want to try and define the essay as strictly as is possible, precisely by describing it as an art form», en «On the Nature and Form of the Essay», *Soul and Form*, translated by Anna Bostock (London: Merlin Press, 1974), pág. 2.

[2] Ver KARL BUHLER, *Teoría del Lenguaje*. Traducción de JULIÁN MARÍAS (Madrid: Revista de Occidente, 1967), págs. 69-70.

[3] WOLFGANG KAYSER, *Análisis e interpretación de la obra literaria*,. Traducción de MARÍA D. MOUTON y V. GARCÍA YEBRA (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1970), pág. 261.

[4] Seguimos aquí el estudio de Roland Barthes sobre la denotación y la connotación aparecido en *Writing in Degree Zero and Elements of Semiology*. Traducción de ANNETTE LAVERS y COLIN

Lo nuclear del ensayo es su forma particular de relacionar aspectos concretos de la realidad (puntos de partida) con problemas fundamentales de la existencia del Ser. Así se podrá ver cómo el ensayo logra unir lo que es particular, personal e individual, y lo que es individual y aplicable a todos los hombres. Lo «concreto» son puntos de partida del ensayista para iniciar una reflexión de mayor alcance y profundidad que va contenida en lo que aquí llamaremos «motivos» [5]. El motivo que es antes que nada una unidad de pensamiento es de gran importancia, ya que pone en contacto la realidad concreta (realidad primera) y a lo que ésta alude (realidad última) dentro del contexto del ensayo [6]. Los motivos son varios; pueden ser centrales o periféricos, cuya convergencia apunta hacia un mismo centro.

Esta relación define al ensayo en dos sentidos: *a)* reflexión frente al objeto y punto de partida hacia lo universal y trascendental [7]. Frente a lo concreto, el autor se interroga acerca del hombre y su destino. Este acto surge de una realidad concreta y de ahí emprende su trayectoria, no inventa como la ficción. Según Lukács, «... the essay always speaks of something that has already been there at some time in the past; hence it is part of the nature of the essay that it does not create new things from an empty nothingness but only orders those which were once alive» [8].

Ya se ha dicho que uno de los aspectos que definen al ensayo es su punto de vista subjetivo e individual, lo cual implica la falta de objetividad y de rigor científico, debido a que «Sus conceptos no se constituyen a partir de algo primero ni se redondean de algo último. Sus interpretaciones no están filosóficamente fundadas y medidas, sino que

---

SMITH (Boston: Beacon Press, 1967), págs. 89-94. Allí sostiene Barthes que cualquier sistema de significación requiere un plano de expresión (E) y uno de contenido (C), donde la significación coincide con la relación (R) de estos dos planos. Este sistema ERC, al pasar a ser mero elemento de un segundo sistema más extenso, es lo que da lugar a la connotación y al metalenguaje. Dependiendo del punto de inserción del primer sistema dentro del segundo, tendremos dos tipos de expresión diferentes: si el primer sistema se inserta de la siguiente manera: 2 E R C,
1 ERC
tenemos lo que Hjemslev ha llamado «semiótica connotativa», donde el primer sistema (ERC) pasa a ser el plano de expresión o significante del segundo, y es a este sistema al cual pertenece la «literatura». En cambio, el ensayo es un metalenguaje, donde el primer sistema (ERC) pasa a ser el plano de contenido o significado: 2 E R C.
1 ERC

«This is the case—dice Barthes—with all metalanguages: a metalanguage is a system whose plane of content is itself constituted by a signifying system.» *Op. cit.*, pág. 90.

[5] Entendemos «motivo» según lo ha definido BORIS TOMACHEVSKI en su ensayo «Thématique», en *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduis par Tzvetan Todorov (París: Editions du Seuil, 1965), págs. 263-307. Ver también T. TODOROV y O. DUCROT, *Dictionaire encyclopédique des sciences du langage* (París: Editions du Seuil, 1972), págs. 281-285.

[6] GEORGE LUKÁCS, *op. cit.*, pág. 10.

[7] «The essayist—sostiene Lukács—speaks of a picture or a book, but leaves it again at once why? Because, I think, the idea of the picture or book has become predominant in his mind, because he has forgotten all that is concretely incidental about it, because he has used it only as a starting-point, a springboard.» *Ibid.*, págs. 15-16.

[8] *Ibid.*, pág. 10.

son por principio hiperinterpretaciones» [9]. De aquí que dentro de un ensayo o serie de ensayos se enfoque una misma realidad desde diversos puntos de vista por no aspirar al rigor científico, sino a una creación de base intuitiva acerca del hombre. Por esto muchas veces nos encontramos con una profusión de motivos que a primera vista no parecen tener conexión entre ellos; sin embargo, estos motivos, a pesar de partir de distintas realidades primeras, apuntan a una misma realidad última o común.

De esta profusión de motivos se deriva el carácter experimental del ensayo. Cada motivo constituye un acercamiento distinto a un determinado problema, una búsqueda constante por una nueva respuesta. Max Bense sostiene que «Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve, interroga, palpa, examina y atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas a escribir» [10].

Este carácter experimental, debido a su naturaleza ansilar, es lo que a primera vista podría presentar al ensayo como algo desarticulado e inconexo; sin embargo, «El ensayo está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto» [11]. Por tanto, no son sólo los temas que se tratan en el ensayo o sus motivos los que le dan unidad, sino el objeto sobre el cual reflexiona el ensayista, y en torno a este centro magnético se estructuran los motivos del ensayo. Se produce una unidad entre los niveles de la expresión y de lo expresado, y de aquí nace el concepto genérico de ensayo, al crear él mismo la forma que necesita para expresar su objeto. Por esto dice Adorno que «Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y se encuentra su unidad a través de las rupturas y no intentando taparlas» [12].

---

[9] THEODOR W. ADORNO, «El ensayo como forma», *Notas de literatura* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962), pág. 12.

[10] Citado por T. W. ADORNO, *ibíd.*, pág. 28. Más adelante agrega que «el ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues el que critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que establecer condiciones bajo las cuales se hace de nuevo visible un objeto en forma diversa que en un autor dado; y, ante todo, hay que poner a prueba, ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto; éste es precisamente el sentido de la ligera variación que el crítico somete el objeto criticado». *Ibíd.*, pág. 30.

[11] *Ibíd.*, pág. 28.

[12] *Ibíd.*, pág. 27. Lukács ha sostenido acerca de este mismo aspecto que «the essay has to create from within itself all the preconditions for the effectivness and validity of its vision. Therefore two essays can never contradict one another: each creates a different world, and even when, in order to achieve a higher universality, it goes beyond that created world, it still remains inside it by its tone, colour and accent; that is to say, it leaves that world only in the inessential sense». *Op. cit.*, pág. 11.

Otro aspecto característico y esencial del ensayo—en especial la ensayística de Octavio Paz—es su estructura abierta. Obedece esta característica a su intento de búsqueda por una respuesta sobre el destino. Sin embargo, lo que ofrece son interrogantes, puntos de partida, intentos de soluciones definitivas, pero nunca finales. Sus preguntas abarcan a la vida directamente y ésta no es cerrada, sino abierta, múltiple, dialéctica como la realidad. Estas preguntas tienen como objeto la búsqueda de la verdad, de una verdad universal para todos los hombres [13].

De aquí que el ensayista sea quien exprese ciertas experiencias intelectuales y espirituales de la realidad inmediata que los otros géneros no pueden expresar, constituyéndose así su autonomía. Según Lukács, la realidad de aquellas experiencias en busca de expresión es lo que impone la forma donde éstas encuentran su manifestación plena [14]. Y esta forma, como su contenido, son abiertos, sin conclusión; la expresión y lo expresado son inseparables y se modelan recíprocamente.

El ensayo así definido y apoyado en los siguientes conceptos analíticos, nos permitirá examinar *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, propósito central de este trabajo. Estos conceptos analíticos son: *a)* el «Sujet», que consiste en la disposición y ordenación artística de los motivos [15]. *b)* La relación de los motivos (realidades últimas) con el objeto de reflexión del ensayo (realidades primeras). De este modo al señalar y buscar las relaciones entre ambos niveles, esperamos no sólo desentrañar su estructura, sino también su temática para apuntar a una interpretación final que abarque toda la serie de ensayos reunidos bajo el título indicado arriba [16].

El laberinto de la soledad es una colección de ocho ensayos y un apéndice que es a su vez un ensayo final. Cada uno trata de un aspecto distinto, pero la serie total de ensayos tiene un elemento común: el título. El orden de los ensayos no es arbitrario, sino que están dispuestos de este modo determinados por una coherencia interior. Cada uno cons-

[13] «It is true—dice Lukács—that the essay strives for truth: but just as Saul went out to look for his father's she-asses and found a kingdom, so the essayist who is really capable of looking for the truth will find at the end of his road teh goal he was looking for: life.» *Ibid.*, pág. 12.

[14] «There are experiences, then—añade Lukács—which cannot be expressed by any gesture and which yet long for expression. From all that has been said you will know what experiences I mean and of what kind they are. I mean intellectuality, conceptuality as sensed experience, as immediate reality, as spontaneous principle of existence; the world-view in its undisguised purity as an event of the soul, as the motive force of life. The question is posed immediately: what is life, what is man, what is destiny? But posed as a question only: for the answer, here, does not supply a 'solution' like one of the answers of science or, at purer heights, those of philosophy.» *Ibid.*, página 7.

[15] Empleamos el concepto «Sujet» (sjuzet) tal cual lo ha definido Boris Tomachevski, *op. cit.*, páginas 267 y ss. También emplearemos a menudo los conceptos sintagma y sistema según los ha definido R. Barthes, *op. cit.*, págs. 58-88.

[16] La edición de *El laberinto de la soledad* que ocuparemos en este trabajo es la sexta reimpresión publicada en México por el Fondo de Cultura Económica en 1970. Durante el transcurso de este trabajo, todas las citas tomadas de este libro serán indicadas solamente con el número de la página correspondiente.

tituye una unidad de pensamiento autónomo y, por tanto, pueden ser leídos separadamente y comprender lo que dicen. Cada ensayo es un «signo en rotación» en torno a un centro común: la orfandad del hombre contemporáneo.

Desde el nivel sintagmático diferenciamos siete realidades primeras: «El pachuco y otros extremos», «Máscaras mexicanas», «Todos santos, día de muertos», «Los hijos de la Malinche», «Conquista y Colonia», «De la Independencia a la Revolución», «La 'Inteligencia' mexicana» y «Nuestros días». Desde el nivel sistemático, el objeto de reflexión del primer ensayo es el «pachuco» (realidad primera), el mexicano que vive en California, el cual se caracteriza por su realidad dialéctica y cerrada. Dentro de «*lo mexicano*», el pachuco es un *extremo*, lo *más particular* dentro de la particularidad mexicana. El autor reflexiona sobre el pachuco precisamente por su calidad de «extremo», cuya actitud resalta características profundas e íntimas del mexicano en general y de su realidad ulterior. Rasgo principal de este «existir» es su orfandad, motivo central de este primer ensayo. El pachuco es, pues, una realidad primera, objeto de evocación hacia una realidad más profunda. Paz descubre que su forma de ser contradictoria se origina en un sentimiento de orfandad, de un no pertenecer. Este motivo es el eje estructurador de este ensayo y de la serie total [17].

«El pachuco y otros extremos» parte de una reflexión-introducción a todo el libro. Una comparación entre el adolescente y los pueblos en *crecimiento, unidos ambos por la pregunta «¿qué somos y cómo realizaremos* eso que somos?» p. 9). Interrogación nacida frente a una realidad presente y concreta (el pachuco), la cual induce a Paz a contestarla estéticamente: «Esa imagen... fue la primera y quizá la más profunda de las respuestas que dio ese país (EE. UU.) [18] a mis preguntas. Por eso, al intentar explicarme algunos de los rasgos del mexicano de nuestros días, principio con esos para quienes serlo es un problema de verdad vital, un problema de vida o muerte» (p. 12). A partir de aquí comienza la reflexión sobre el pachuco (p. 12), individuo que «... ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias» (p. 14). Y por no tener herencia o filiación histórica, vive de la imitación, la cual lo lleva a negarse a sí mismo y a su modelo. Dialécticamente, el pachuco busca la integración, el abandono de la orfandad.

La referencia al pachuco (pp. 12-16) es base de profundizamiento

[17] Debemos señalar que el pachuco es sólo una realidad primera, es decir, el objeto de reflexión, pero al adentrarnos en el ensayo perdemos de vista al pachuco, el cual ha llevado al autor a tocar otros puntos nacidos de aquélla. Este tipo de estructura se va a mantener en todos los ensayos que siguen.

[18] El *paréntesis* es *nuestro*.

en la realidad mexicana (pp. 17-19), donde el autor ve características paralelas a su realidad: seres cerrados en sí mismos. Aparece así el motivo central: la orfandad, manifestada como soledad al sentirse el pachuco «... arrancado del seno de esa realidad (mítica), a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba» (p. 18). Por esto, orfandad, soledad y pérdida del origen llegan a ser términos sinónimos: «Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación» (p. 19).

Más adelante, Paz amplía esta comparación, abarcando a estadounidenses y mexicanos, contrastando la soledad y cerrazón de éste y la apertura y confianza de aquél. El objeto de esta comparación es resaltar el carácter contradictorio, hermético del mexicano. También señalar la búsqueda de una identidad de raíz mítica para proyectarla en una dimensión universal es base de esta comparación. Aquí el autor deja atrás al pachuco, a los mexicanos y estadounidenses para dirigirse a la humanidad entera. Hace hincapié en el hecho de que todos los hombres están solos y buscan su origen: «El regreso del antiguo 'Desorden Original' es una amenaza que obsesiona a todas las conciencias de todos los tiempos» (p. 24). La «esperanza» mexicana de dar una respuesta a su orfandad y a su realidad ha de ser universal, ya que todos los hombres están solos. Es esta «esperanza» de dar una respuesta por remota que sea algo que captura al mexicano y al hombre en general, ya que: «Quien ha visto la Esperanza»—sostiene Paz—«no la olvida. La busca bajo todos los cielos y entre todos los hombres. Y sueña que un día va a encontrarla de nuevo, no sabe dónde, acaso entre los suyos. En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, *de volver a ser,* otro hombre» (p. 25).

«Máscaras mexicanas»—el ensayo que sigue—constituye una variante de la soledad del mexicano. Es una extensión más amplia de lo anterior. Trata de los mexicanos en general y profundiza en su análisis frente a esta actitud hermética y solitaria, la cual constituye una máscara que oculta su verdadero rostro, que lo mutila y aísla hasta el extremo de carecer de una identidad. La máscara es en un último análisis, la soledad misma: «En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también de sí mismo» (p. 26). «Máscaras mexicanas», objeto de reflexión y título de este ensayo (realidad primera), esconde un motivo

totalizante (realidad última) que abarca todas las máscaras tras las cuales se oculta el verdadero ser del mexicano: la Forma [19].

El tercer ensayo, «Todos santos, día de muertos», dividido en dos partes, parte de dos realidades primeras en el nivel sintagmático: *a)* todos santos (pp. 42-48), y *b)* día de muertos (pp. 48-57). Estas dos realidades nos descubren—en el nivel sistemático—dos motivos diferentes: *a)* la fiesta (única forma de expresión del mexicano, renacimiento de la vida), y *b)* la muerte (otra forma de hermetismo).

Las fiestas «... le dan ocasión de rebelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante ese día, el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola en el aire. Descarga su alma» (p. 42). En la fiesta se anulan el tiempo y el espacio, se eliminan las jerarquías, las diferencias de sexo: se vuelve al origen, de aquí su carácter ritualista y primigenio [20]. Lo importante de la fiesta es entonces su carácter de origen, de renacimiento, ocasión en la cual el mexicano se «carga» para quedar el resto del año silencioso. Así, fiesta-renacimiento-vida forman un todo integral, una misma realidad. Y en la fiesta, como en la vida, cada vez que el mexicano intenta comunicar se destruye. La destrucción implica muerte, la otra cara de la moneda, la otra parte del signo. Aquí reside la otra unidad de este ensayo.

Si en la fiesta el mexicano se destruye, frente a la muerte se cierra. Esta muerte no es la de su ancestro azteca, la cual era una extensión de la vida y, por ende, llena de significación, sino, tanto para el mexicano como para el hombre contemporáneo, la muerte es algo vacío, un sin

[19] A continuación, Paz da una serie de ejemplos de los distintos tipos de máscaras que encubren al mexicano. Se establece un tipo de máscara a partir del lenguaje en los términos «abierto» y «cerrado». Sinónimos de mujer y hombre. El abrirse es rajarse, entregarse, comunicar; en suma, ser débil, ser menos hombre, sentimiento que lo segrega de la mujer y de los demás hombres. «Toda abertura de nuestro ser—dice Paz—entraña una dimisión de nuestra hombría» (pág. 27). Otra máscara del mexicano es la «Forma» (págs. 28-31). Dentro de las relaciones humanas, ésta impide la verdadera comunicación por significar «lo cerrado». En las relaciones histórico-políticas la «Forma» se proyecta mejor en la adquisición de un sistema positivista por representar éste un «orden» bien establecido, una «Forma» rígida. El peligro más obvio de la forma es su artificialidad, fácil de destruir al resurgir el ser profundo del mexicano como acontece en la Revolución de 1910. La «Forma» también se manifiesta en el arte, tanto en la arquitectura (el Barroco) como en la literatura (Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz). «Estas máscaras—según Paz—no expresan nuestra espontaneidad ni resuelven nuestros conflictos; son Formas que no hemos creado ni sufrido, máscaras» (pág. 31). La máscara también toma la forma del disimulador o simulador, la de aquél que pretende ser lo que no es. Para disimular necesita de la mentira y ésta muchas veces se puede transformar en verdad. En el amor la simulación impide la entrega y la vida se transforma en lucha. No se trata de entregarse, sino de violar, de poseer. Lo más grave de la simulación y de la mentira es que llegan a ser parte normal de la vida cotidiana y pasan a constituir la realidad última de cada individuo. Esto, como es de suponer, tiene consecuencias desastrosas por conducir a un tipo de máscara fatal que petrifica al mexicano: el «Ninguno». El ninguno es la forma más extrema de negarse, de dejar de ser y vivir siempre en una realidad vacía. «Y si todos somos Ninguno—sostiene Paz—, no existe ninguno de nosotros. El círculo se cierra y la sombra de Ninguno se extiende sobre México, asfixia al Gesticulador y lo cubre todo» (pág. 41).

[20] «Así pues—dice Paz—, la Fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la Fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma» (pág. 46).

sentido. El mexicano no la niega o suprime de su existencia diaria, pero no se entrega a ella y, por tanto, «La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, la ignora» página 52). Estas dos partes del ensayo se funden (pp. 57-58) y a la vez dan una significación total a los dos ensayos anteriores, lo cual viene a reiterar una vez más la coherencia interna y el orden en que se encuentran en el libro. Y esto es lo quequeremos decir por «Sujet», un orden intencional.

El cuarto ensayo, «Los hijos de la Malinche», dentro de la serie total de *El laberinto de la soledad,* aparece como desencajado del resto. Sin embargo, esto es aparencial por tratarse de un ensayo puente entre lo que se ha dicho anteriormente y lo que se dirá. Consecuentemente, contiene elementos de ambas series (1 a 3 y 5 a 8). Los tres ensayos anteriores nos muestran una serie de actitudes del mexicano frente a la realidad, que en suma consisten en un hermetismo que lo aísla de todos y de sí mismo. En el presente ensayo, Paz se concentra en el origen de esta actitud solitaria que invade a todo el mundo mexicano, pero no la explica. Nas da la causa sin indicar el cómo y el por qué se llegó a esa situación.

«Los hijos de la Malinche» (realidad primera) se centra en una frase popular mexicana: « ¡Viva México, 'hijos de la chingada'». En el motivo que nos desvela esta frase se encuentra la explicación a su actitud cerrada: se trata del origen de la orfandad. Para situarla, Paz hace una serie de consideraciones históricas acerca del hombre en sociedades totalitarias y de consumo. Caracteriza a este hombre por su calidad de objeto-función que adquiere en este tipo de sociedades. Tanto hombres como objetos forman parte del mundo de los «útiles». «Y los útiles nunca son misteriosos o enigmáticos, pues el misterio proviene de la indeterminación del ser o del objeto que lo contiene» (p. 63).

Estas consideraciones históricas y la relación del hombre con el objeto tienen la sola función de servir de contraste frente al mundo mexicano que se caracteriza por ser enigmático y a la vez para señalarlo como diferente. Esta actitud se ha intentado explicarla sosteniendo que el mexicano está separado del resto del mundo por encontrarse al margen de éste—por tanto, no pertenece a la historia—y que éste es como es debido a su mentalidad de siervo, de colonizado y de sometido [21]. Paz no acepta este tipo de explicaciones por simplistas. La Historia sólo puede ayudar a comprender algunos aspectos de la soledad del mexicano.

Paz vislumbra el origen de la soledad en estructuras míticas: la chin-

---

[21] La opinión generalizada que «... el carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de esas circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas. La situación del pueblo durante el período colonial sería así la raíz de nuestra actitud cerrada e inestable» (pág. 64), es inaceptable para Paz.

gada, la madre violada por el conquistador. Esta estructura tiene un carácter universal que se reflejaba ya en la cultura griega en el mito Zeus-Leda, violador-violada. Después de un detallado análisis de la palabra-signo «chingada», Paz llega a la conclusión que «lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado» (p. 70). Esta palabra-signo contiene la acepción de lucha, reduciendo la vida del mexicano a «... una posibilidad de chingar o ser chingado» (p. 71). La chingada, por tanto, es la madre violada, rajada por la fuerza. En su expresión verbal antes señalada se encuentra el origen de la orfandad del mexicano.

En oposición a «chingada» tenemos el «macho» o «chingón», que nos refiere a la figura mítica del padre violador, agresivo y cerrado: el conquistador español. Formando la trilogía se encuentra el hijo, Cuauhtémoc, el héroe caído y abandonado por los dioses. Por último, la Virgen (Guadalupe), figura mítica de la madre (y producto de la fantasía de Carlos V), una vez realizada la conquista, será la madre de los desamparados y de los huérfanos que buscan en ella refugio. A través del análisis de la expresión « ¡Viva México, hijos de la chingada! », Paz encuentra el origen de la soledad del mexicano y de su actitud frente al «macho» al héroe caído, y frente a la Virgen, a su vez, esta frase popular refleja los sentimientos del mexicano y la complejidad de su interior, pero no explica «... las causas de esa separación y negación de la Madre ni cuando se realizó esa ruptura» (p. 79) [22].

En los próximos tres ensayos Paz emprende la búsqueda de esas causas y del momento en que se produjeron. De modo que una vez desentrañado el problema mítico-histórico, puede Paz adentrarse en la historia. En este ensayo vemos una vez más la relación que existe entre uno y otro, lo cual no viene más que a reiterar la coherencia interna que se mantiene a través de toda la serie de ensayos.

En «Conquista y colonia», Paz plantea el doble problema de ruptura e integración, ambos constituyen los motivos subyacentes en el título. El ensayo se refiere primeramente a la conquista, lo cual lleva al autor a destacar ciertos aspectos de la cultura mexicana precortesiana, haciendo hincapié en el hecho que todos los síntomas de esa cultura facilitaron la dominación española. La llegada de éstos «... fue interpretada por Moctezuma—al menos al principio—no tanto como un peligro 'exterior', sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra. Los dioses se van porque su tiempo se ha acabado; pero regresa otro tiempo y con él otros dioses, otra era» (p. 85). En este momento

[22] Paz añade que «si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzoso asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias» (pág. 77).

se produce la ruptura del pueblo mexicano con la civilización azteca: «Cuáuhtémoc y su pueblo mueren solos, abandonados de amigos, aliados, vasallos y dioses. En la orfandad» (p. 87). La soledad se plantea desde los comienzos como algo genérico, de nacimiento: el mexicano nace solo. No obstante, la conquista supuso también el trasplante de las instituciones políticas, filosóficas y religiosas de los españoles: España intentó crear en América un mundo a su semejanza. Estos dos hechos, conquista y trasplante, fueron violentos: México nace de la violencia, primero de los aztecas y más tarde de los españoles.

La colonia, objeto de atención en la segunda parte de este ensayo de Paz, se centra principalmente en torno a la religión, la cual es enfocada por Paz desde dos perspectivas: *a)* una positiva, que consistió en la incorporación del indio como súbdito del imperio y vasallo del rey por medio del sacramento del bautismo [23]. *b)* Por otra parte, el catolicismo fue negativo, ya que si bien dio participación al nativo, éste fue de una naturaleza pasiva, al imponérsele una fe y una religión hechas, impidiéndoles de este modo expresar su singularidad. La colonia incorpora al indio (motivo central) dándole un lugar en el mundo, pero al mismo tiempo lo asfixia. De aquí que conquista y colonia, orfandad y silencio, sólo puedan trascenderse a través de una ruptura violenta como la del Pachuco, la del Macho o de la Fiesta.

Si la conquista fue la ruptura con el mundo azteca y la colonia el silencio que se les impuso, el ensayo «De la Independencia a la Revolución» marca dos explosiones del pueblo mexicano frente a la orfandad.

La Independencia en México no se concretizó hasta el advenimiento de la reforma [24], la cual consistió en la ruptura final con la Madre Patria y al mismo tiempo con el pasado indio, fundándose de este modo una triple negación: *a)* la del pasado indio; *b)* la del catolicismo, que daba un lugar al indio en el cosmos, y *c)* de la herencia española. Se trata entonces de la ruptura del cordón umbilical motivo subyacente a la Independencia. Pérdida de la madre e intento de crear un nuevo orden: México se queda solo, sin historia. A su vez el porfirismo, heredero de la reforma, fue «una discordia más profunda que la querella política o la

[23] Según Paz, «por la fe católica los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo. Esa posibilidad de pertenecer a un orden vivo, así fuese en la base de la pirámide social, les fue despiadadamente negada a los nativos por los protestantes de Nueva Inglaterra. Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para el hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte» (pág. 92).

[24] Mientras en todas las colonias hispanoamericanas la Independencia fue un movimiento liberal que se propuso formar «repúblicas democráticas» al estilo europeo, en México la Independencia se dio a raíz del movimiento constitucionalista español. Los conservadores criollos no querían el liberalismo e hicieron la Independencia para evitar la penetración de ideas liberales. De tal manera, la Independencia fue un acto reaccionario y no un acto encausado a la liberación.

guerra civil, pues consistía en la superposición de formas jurídicas y culturales que no solamente no expresaban a nuestra sensibilidad, sino que la asfixiaban e inmovilizaban» (p. 120) [25].

Si la reforma fue un proyecto por liberar al hombre; por otra parte, lo dejó huérfano y enmascaró la realidad. Será precisamente la Revolución mexicana un intento para volver a restaurar la tradición e integrarse a ella y, por tanto, romper el cerco de la soledad; en una palabra, fue un intento de regreso a la Madre (motivo subyacente a la realidad primera, Revolución), «... una búsqueda a tientas de la doctrina universal que la justifique (la Revolución) y la inserte en la Historia de América y en la del mundo» (p. 127). No obstante, la Revolución como regreso fracasó al valerse de un programa liberal que la frustró y la enmascaró.

Las dos partes que integran este ensayo, Independencia y Revolución, constituyen dos rupturas que se oponen: la Independencia es la ruptura con la Madre y la Revolución con el presente para volver a la Madre, reanudando así los lazos rotos por la reforma y dictadura. Al relacionar sintagmáticamente los ensayos hasta aquí analizados, podemos constatar que los dos últimos (V y VI) son una respuesta a los tres primeros (I, II, III), donde el cuarto es un ensayo-puente que los une.

«La 'inteligencia' mexicana» (ensayo VIII) al mismo tiempo que plantea la situación post-revolucionaria, es el ensayo más significativo de todos. Aquí llegamos a lo medular del problema que desea encarar Paz: la soledad del mexicano es la de todos los hombres. No hay centro ni una filosofía que integre al mundo: vivimos al día. La ausencia de centro es el motivo principal en torno al cual se ordenan todos los demás elementos que integran el ensayo.

Este nuevo período, bajo el título de «La 'inteligencia' mexicana», se inició principalmente con Cárdenas y Vasconcelos, los cuales lucharon por la fundación de una cultura mexicana basada en lo autóctono, pero sin lograrlo por no haber encontrado una «forma» que expresara al mexicano sin aislarlo de lo universal. Este «fracaso» sirvió al menos para traer al escenario una realidad vital: «Por primera vez al mexicano se le plantean vida e historia como algo que hay que inventar de pies a cabeza» (p. 140). Esta realidad lo llevó a analizar su historia y su pasado, convergiendo en que «... la vida y la historia de nuestro pueblo se nos presenta como una voluntad que se empeña en crear la forma que la exprese y que, sin traicionarla, la trascienda. Soledad y comunión, mexicanidad y universalidad siguen siendo los extremos que devoran al me-

[25] Ejemplo de esta asfixia fue Sor Juana Inés de la Cruz, en la cual se reflejó todo el problema de expresión y petrificación de la sociedad colonial. «La Colonia—sostiene Paz—se vuelve así un espacio cerrado. Sor Juana enmudece y se aísla como todo el hombre mexicano, y su obra expresa esta asfixia y soledad. Mundo abierto a la participación y, por tanto, orden cultural vivo, sí, pero implacablemente cerrado al futuro» (pág. 105).

xicano» (p. 148). En este punto (p. 148) termina el ensayo sobre «La 'inteligencia' mexicana». Lo que sigue es una recapitulación de todo lo dicho en los seis ensayos anteriores: la lucha desesperada de un pueblo por insertarse en la historia y crearse una filosofía propia y a la vez universal. El mexicano, a través de su historia como Paz a través de sus ensayos, se ha dado cuenta que «de pronto nos hemos encontrado desnudos, frente a una realidad también desnuda. Nada nos justifica ya y sólo nosotros podemos dar respuesta a las preguntas que nos hace la realidad» (pp. 150-151). A partir de esta realidad, la creación de una filosofía mexicana—según Paz—será la de una filosofía universal. Esta será la «forma» que exprese al mexicano y también a todos los hombres de la tierra. Hoy no sólo los mexicanos viven al margen de la historia, sino todos los pueblos son periféricos porque no hay un centro. Todos los hombres están solos. El concepto de soledad humana abarca e incluye a todos los hombres y también al mexicano. Al incluirlo le niega una soledad particular.

Este ensayo, si bien es autónomo en el sentido de que puede ser leído independientemente del resto, al relacionarlo sintagmáticamente con los otros, adquiere una dimensión más amplia dentro de la serie: se trata de un ensayo matriz que lleva el mensaje principal al plantear el problema de una filosofía universal y el de la soledad y orfandad del hombre contemporáneo. Al mismo tiempo resume y sintetiza todo lo dicho en los ensayos que lo preceden: se trata del «super-ensayo».

Desde el punto de vista de la relación sintagmática de los motivos, dijimos que el primer ensayo constituye el motivo más particular y reducido dentro de la serie total. Ahora bien, el último ensayo, «Nuestros días», contiene el motivo más universal y amplio, que consiste aquí en una reflexión sobre la situación del hombre contemporáneo a partir de la situación concreta y específica del mexicano: un futuro por crear.

Tanto el mexicano como el hombre contemporáneo giran en torno a dos poderes que unifican el globo: llámese capitalismo o socialismo. Se vive unos valores universales, se comparte un sistema de ideas, creencias, peligros donde «... lo característico de ambos sistemas en este momento (capitalismo y marxismo)[26] es su resistencia al cambio, su voluntad de no ceder ni a la presión exterior ni a la interior. Y en esto reside el peligro de la situación: la guerra antes que la transformación» (p. 166). Esta situación común tanto a los países «desarrollados» como a los países del Tercer Mundo es la que ha permitido a estos últimos insertarse en la historia mundial. México se ha hecho igualmente parte de la historia y de aquí que su deber sea «... aprender a mirar cara a cara la realidad.

[26] El paréntesis es nuestro.

Inventar, si es preciso, palabras nuevas e ideas nuevas para estas nuevas y extrañas realidades que nos han salido al paso. Pensar es el primer deber de la 'inteligencia'» (p. 178). En estas últimas páginas Paz señala cuáles deben ser los puntos de partida del hombre contemporáneo (páginas 172-173), puntos que hoy son iguales para todo el mundo: una nueva filosofía para reemplazar la dispersión y el caos en el cual hemos caído en el siglo XX. El ensayo termina en una forma abierta, señalando un futuro por crear, por designar, tanto mexicanos como otros pueblos:

> Frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos. Como todos los hombres. Como ellos vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del «ninguneo»: el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres (p. 174).

Esta cita es importante, ya que si, por una parte, el ensayo es una gran pregunta dirigida hacia el futuro, el cual se plantea como algo por resolver; por otra, es una respuesta al problema mexicano: México ha logrado insertarse en la historia de la humanidad, del mundo contemporáneo. Analizados todos los ensayos y sus motivos sintagmáticamente, vemos cómo lo dicho anteriormente constituye las distintas formas en que el mexicano ha luchado por «ser» y por incorporarse a la historia mundial. De aquí que este ensayo sea una respuesta a esa búsqueda, pero que a la vez ésta no termina en el solo hecho de insertarse en la historia, sino, por el contrario, una vez que parte del flujo universal pasa a ser miembro de la gran soledad de todos los hombres.

El Apéndice—«La dialéctica de la soledad»—es un ensayo totalizador, con la particularidad de condensar, resumir y concretar los motivos de los ocho ensayos anteriores. Estos vuelven a aparecer de una forma u otra, pero dentro de un contexto más amplio y más universal. El motivo principal es, como lo dijimos al comienzo [27] y como lo indica el título, la soledad del hombre contemporáneo. Nos parece que siendo éste el motivo principal al cual deseaba llegar Paz, los otros ensayos vienen a servir—estructuralmente—como *introducción a este último*, en el sentido de que para poder hablar de la soledad en los términos en que lo hace Paz, era necesario explorar y presentar la realidad del hombre a partir —en este caso—del mexicano, desde distintos puntos de vista y perspectivas [28]. Una vez realizado esto, Paz entra de frente al motivo central,

---

[27] Ver pág. 5.

[28] Paz podría haber partido de cualquier otro pueblo. Naturalmente, el mexicano—en principio—

con un lenguaje que gira en torno al mito. Este último ensayo, cargado de todo lo dicho en los anteriores, nos resulta transparente tanto en su contenido como en su lenguaje. Su motivo central, en torno al cual giran los otros como en torno a un núcleo, comprende y abarca todos los motivos: es ruptura y pérdida del centro que conduce a la orfandad y, por tanto, a la soledad.

América Latina—como México—sólo adquiere conciencia de sí al romper con los lazos maternales, y a partir de ese momento toma conciencia de su soledad. De allí en adelante su historia se define como una desesperada búsqueda de integración, de regreso. Podríamos extendernos aún más y decir que la historia de la humanidad no es sino una búsqueda, un querer volver al origen perdido.

El amor, según Paz una de las fuentes más profundas y quizá única de comunicación, no se da en la sociedad contemporánea por ser inaccesible en una sociedad represiva. La mujer, que dentro de la concepción de Paz, es puente, medio de comunicación entre el hombre y el cosmos, se ha transformado en un objeto por medio de una imagen establecida por la sociedad [29]. El amor—continúa Paz—, único medio para trascender la soledad, le es negado al hombre moderno por una sociedad de «útiles» y objetos: «Se cierran así las vías de acceso a la experiencia más honda que la vida ofrece al hombre y que consiste en penetrar la realidad como una totalidad en la que los contrarios pactan» (p. 181).

En el trabajo, el hombre moderno se encuentra igualmente solo. Cada una de sus actividades no es sino la manifestación del doble significado de la soledad: pérdida del centro e intento de crear otro. Y por esto, «en la esperanza del más allá late la nostalgia de la antigua soledad. El retorno de la edad de oro vive, implícito, en la promesa de salvación» (p. 187).

El mito de la expulsión del hombre del paraíso no es sino una transparencia de la pérdida del centro del cual el hombre fue expulsado. De aquí que la vida del hombre contemporáneo sea un laberinto por el cual viaja al igual que Teseo en el mito griego, en busca de un centro. Según Paz, todas las manifestaciones del hombre del siglo XX están unidas por algo común: el deseo de comunión, de regreso a un tiempo perdido mejor que el presente. Este último ensayo termina de una forma abierta, profética: «Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y reconocer a nuestros semejantes» (p. 191).

Concluimos con dos afirmaciones: *a)* Desde el punto de vista de la

---

es el pueblo que más profundamente conoce el autor por ser parte de éste, y de aquí la elección de este pueblo como punto de partida a su reflexión sobre el hombre contemporáneo.

[29] Este aspecto de la mujer como puente de comunicación del hombre con el Cosmos se refleja claramente en un poema de Paz, «Bajo tu clara sombra», en *Libertad bajo palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión, 1974), págs. 18-23.

RELACIONES SINTAGMATICAS Y SISTEMATICAS DE LOS MOTIVOS: OBJETOS Y MOTIVOS

REALIDADES PRIMERAS: OBJETOS DE REFLEXION

SINTAGMA →	«El pachuco y otros extremos»	«Máscaras mexicanas»	«Todos santos, día de muertos»		«Los hijos de la Malinche»	«Conquista y Colonia»	
SISTEMA	I	II	III		IV	V	
REALIDADES ULTIMAS: MOTIVOS ↓	Orfandad	Forma	Fiesta	Muerte	Origen de la Orfandad	Ruptura con la civilización Azteca (Soledad)	Integración en el sistema español (Asfixia)

SINTAGMA →	«De la Independencia a la Revolución»		«La 'inteligencia' mexicana»	«Nuestros días»	«La dialéctica de la soledad»
SISTEMA	VI		VII	VIII	Apéndice
REALIDADES ULTIMAS: MOTIVOS ↓	Ruptura con España (Orfandad)	Regreso a la Madre (vuelta a las raíces)	Ausencia de Centro	Un Futuro por crear	Soledad del hombre contemporáneo

forma, la estructura del ensayo es laberíntica en el sentido de que cada ensayo es un intento de dar una respuesta pasando por una serie de caminos sin converger en ninguno final. El libro, con su último ensayo, queda sin concluir: es un camino a seguir y no una meta. Cada ensayo es un signo en rotación en torno a un centro: la soledad del hombre contemporáneo. A su vez, todos conforman un orden que si fuese alterado destruiría la relación existente entre un ensayo y otro. Estas relaciones las descubrimos sólo al comparar los ensayos sintagmática y sistemáticamente, comparación que nos ha permitido desentrañar los objetos de reflexión (realidades primeras) y los motivos (realidades últimas)[30]. Ambas relaciones dejan al descubierto el aspecto universal de los ensayos, que de otro modo se perdería quedando limitados a algo particular y estrecho (México y los mexicanos). *b) El laberinto de la soledad* no es un estudio exclusivo de la psicología del mexicano: no hay lo mexicano porque todos los hombres están solos y la humanidad entera se encuentra en la misma coyuntura histórica y espiritual. La orfandad no es sólo particular a México, sino a todos los hombres. La serie total de ensayos consiste en una reflexión sobre el destino del hombre. Paz lo inicia desde lo más particular (el pachuco) a lo más universal (el hombre contemporáneo). Al describir la situación del mexicano revela la de toda la humanidad: el hombre ha perdido su imagen del mundo, y los objetos que lo rodean no expresan esa imagen, sino que la ocultan. De modo que la tarea futura es de reconstruir esa imagen, para que abarque a todos los hombres incluyendo al mexicano.

FERNANDO DE TORO

88-506 Somerset St. West
OTTAWA, Ontario
(Canada K2P OH6)

[30] Véase en página anterior el esquema donde se muestran las relaciones sintagmáticas y sistemáticas de las realidades primeras y últimas.

RELECTURA DE "PIEDRA DE SOL"

Después de más de una década vuelvo al arduo poema de Octavio Paz, lúcida y barroca estructura en la que reaparecen ecos muy antiguos y otros muy cercanos a nosotros. El poema del siglo XX, tan cargado de los significados y las formas poéticas de nuestro tiempo, continúa sin embargo, una tradición antiquísima, que ha pervivido, poderosa y enriquecida, por sobre las modas, las influencias, los estilos, el tiempo. Una primera relectura ocasional, me llevó a analizar muy despacio el texto todo y a tratar de comprenderlo, de explicármelo, de aclarar sus significaciones, símbolos, referencias, organización. En un segundo momento leí a sus numerosos críticos, comentaristas, exegetas. La lectura de esos trabajos me ayudó mucho en los detalles y en ciertos aspectos no sustanciales de la comprensión del poema. Y ha sido esa lectura la que decidió la publicación de estas páginas. Como se verá, nuestras observaciones difieren, en ciertos aspectos sustanciales, de todo lo que se ha escrito sobre este texto complejo y oscuro. No estamos convencidos de que la nuestra sea la única, ni aun la más exacta interpretación y lectura del poema. Creemos, sin embargo, que da unos pasos adelante, que aclara de otro modo—tal vez un poco más amplio y totalizador— la densa y a veces oscura aventura lírica e intelectual que hay detrás de este inmenso poema endecasilábico, cuya estructura verbal persigue nada más, pero nada menos, que simbolizar una cósmica visión del hombre y del universo.

NOTAS DEL AUTOR

El poema apareció en una primera edición, hoy inhallable, de trescientos ejemplares, en México, Tezontle, 1957, con una larga nota aclaratoria del mismo Paz que decía:

> «En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya "de numeración"; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figu-

ran al principio y al final del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no ter-
al de la revolución sinódica del planeta Venus [♀], que es de quinientos
mina, sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual
ochenta y cuatro días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, quinientos ochenta y cuatro días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.

El planeta Venus aparece dos veces al día como Estrella de la Mañana *(Phosphorus)* y como Estrella de la Tarde *(Hesperus)*. Esta dualidad (Lúcifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Así, Ehécatl, divinidad del viento, era una de las encarnaciones de Quetzacoátl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida. Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y a la resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes: Istar, la Dama del Sol, la Piedra Cónica sin Labrar (que recuerda el "pedazo de madera sin pulir" del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etc.»

Esta advertencia del autor no aparece en las ediciones posteriores. En una entrevista Octavio Paz se refirió a «Piedra de sol» diciendo:

> «El tema central es la recuperación del instante amoroso como recuperación de la verdadera libertad, "puerta del ser" que nos lleva a la comunicación con otro cuerpo, con los demás hombres, con la naturaleza... Y el puente que nos lleva... es la mujer»[1].

«Situación», contexto y género

Una primera lectura ingenua del poema nos permite entrever—oscuramente—la presencia de un Yo (primero ambiguo, después casi visible y más tarde oscurecido) que habla desde el texto al lector. Y la primera duda, el primer paso indispensable para resolverla, es *situar* esa voz, esa conciencia, diríamos, en un lugar concreto, en una «situación» dada. Y para situarla tenemos que conocer el contexto en que esa voz habla, el entorno desde el cual ese hablar tiene lugar. Esa es la razón por la cual una segunda lectura comprensiva *debe iniciarse por*

[1] Emmanuel Carballo, «Octavio Paz», *México en la Cultura*, núm. 493 (24 de agosto de 1958), página 3.

el final, y así comprender (y «encajar») los primeros seis versos en la situación desde la cual, en la que, se dicen. Se trata de un Yo, de una voz, que carece de entidad metafísica, de un decir que habla desde la oscuridad, de una conciencia que desea ser consciente, que despierta:

dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre: [2]

Si se comparan ambos versos, el 590 y el 6, se verá que son idénticos, dos hemistiquios que indican el recomenzar infinito del poema, máquina cíclica muy parecida externamente a algún otro texto en español de nuestro siglo, que apela a la concepción cíclica y reiterativa del tiempo y del universo [3]. Debe observarse, sin embargo, que el comienzo no es absolutamente igual al final del poema. Mientras al comienzo se hace referencia al viento (Olín: «un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea»); al final la expresión

[2] Todas las citas del poema «Piedra de sol» se toman de la edición de *Libertad bajo palabra. Obra poética [1935-1957]* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), págs. 237-254. Hemos numerado los versos para facilitar su cita.

[3] Recuérdese, por ejemplo, el poema de Borges «La noche cíclica», que se repetirá incesantemente a través de los siglos... Pero hay una diferencia esencial entre la concepción mítico-cíclica del tiempo borgiano y la de Paz. Las cosas que vuelven en Borges y en Paz son muy distintas. Para Paz ese tiempo que vuelve, que renace de sus cenizas y alcanza eternidad es solamente una parte del tiempo. Para Borges la historia se repite en ciertos gestos, en ciertas circunstancias. Borges no diferencia entre momentos muy valiosos (que salvan el todo, como el amor en Paz) y los otros instantes. Los ciclos espiralados de Borges corresponden a ciertos gestos definitivos, que se reiteran en muy distintos actores circunstanciales a través de la historia. Los sufrimientos, las muertes, tienen especial importancia para el argentino. Como veremos, para Paz no significan nada, no alteran en nada el tiempo y su impiadoso e incesante olvido. Este tema daría motivo para un estudio muy detenido que no podemos hacer aquí. Lo mismo puede decirse del sentido muy especial con que Paz valora y contempla la Historia y el Tiempo en el Hombre. En el fondo de la concepción ahistórica, mítica y religiosa de Paz se esconden muy especiales aspectos que debieran analizarse en la totalidad de su obra. Por ejemplo, las evidentes contradicciones entre su ahistoricidad y su concepción político-ética del amor... Así como la negación de la acción, del trabajo humano, del futuro, del tiempo histórico, que es uno de los parámetros más discutibles de su visión del Hombre. Queden aquí esbozados estos aspectos que algún día deberán ser desarrollados detenidamente.

fundamental es el movimiento (Ehécatl: «un caminar de río que se curva / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre...»).

Desde este final-comienzo se aclara el texto: el Yo dice que ha dormido durante siglos (573). Ese dormir no es un sueño en el sentido clásico y tradicional. Es algo más inerte, es la pérdida de la condición humana: una negación absoluta del soñar (así deben comprenderse versos como «dormí sueños de piedra que no sueña»), un dormir sin labor onírica. Una conciencia abolida, convertida en objeto inerte y pétreo. Después de muchos años esa conciencia despierta a la realidad del mundo, vv. 574 y 580-81, y así, el sol, las formas exteriores, ingresan nuevamente en esa conciencia abolida hasta ese instante. Ha sido un ser obliterado por un muro pétreo, que se libra de su prisión: «desprendía mi ser de su envoltura». Y esa conciencia, además del brillar instantáneo, deslumbrante, del «entrar a saco» del sol, percibe formas, agua, transparencias, viento, movimiento [4].

Desde este punto de vista el poema expresa la voz de un Yo que ha despertado a la presencia del mundo externo, que llega oscuramente hasta él. Para probar que ésta es la «situación» en que el poema es dicho, en que transcurre, basta recorrer todos sus versos y se verá que en otras partes aparecen referencias y alusiones a este despertar subitáneo, momentáneo, circunstancial, de una conciencia abolida, de un Yo que despierta, que recupera por unos instantes su conciencia total. Así, en los versos 153-157 leemos:

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,

---

[4] Creemos conveniente indicar aquí los estudios que hemos leído sobre el poema: J. BERNARD, «Myth and Structure in O. Paz's Piedra de sol», *Symposium*, Syracuse, XXI, núm. 1 (1961) 5-13; VERNA M. MELOCH, «El ciclo de Paz. Piedra de sol», *Hispanófila*, V, núm. 13 (1961), 45-51; R. NUGENT, «Structure and Meaning in O. Paz's P. de sol», *Kentucky Foreign Languages Quarter*, XIII, núm. 3 (1966), 138-146; Z. E. NELKEN, «Los avatares del tiempo en P. de sol de O. P.», *Hispania*, LI, núm. 1 (march 1968), 92-94; J. E. PACHECO, «Descripción de P. de sol» (1970), reproducido en A. FLORES (ed.), *Aproximaciones a O. P.* (México: J Mortiz, 1974), 173-183; J. M. FEIN, «La estructura de P. de sol», *Revista Iberoamericana*, núm. 78 (1972), 73-94.

El mejor estudio de conjunto sobre la poesía de Paz es el agudo volumen de RACHEL PHILLIPS, *The Poetic Modes of O. Paz* (Londres: Oxford Univ. Press, 1972). Allí (págs. 16-22) Phillips analiza el poema. En otra parte (págs. 114-116) la crítica estudia la significación de ciertos términos claves en Paz: *transparencia, presencia*. Otra mujer, Elsa Dehennin, es la autora del único estudio de campos semánticos en el poeta mexicano: «Stone and Water Imagery in Paz's Poetry», en el magnífico volumen editado por IVAR IVASK, *The Perpetual Present· the Poetry and Prose of Octavio Paz* (Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1973), 97-105; para «Piedra de sol» ver especialmente págs. 103-104. Muy útil el número de homenaje de *Revista Iberoamericana*, núm. 74 (1971), con la más amplia bibliografía sobre Paz de Alfredo Roggiano, págs. 269-297. También recuérdense los tomos siguientes, que contienen muchos de los textos arriba citados: JUAN VALENCIA y EDWARD COUGHLIN, *Homenaje a Octavio Paz* (México: Univ. of Cincinnati-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1976); de los mismos autores la muy útil *Bibliografía selecta y crítica de O. Paz* (*ibidem*, 1973). No hemos podido consultar MONIQUE J. LEMAITRE, *O. Paz: poesía y poética* (México: Unam, 1976), 127 págs.

Y un poco más adelante, en los versos 258-59, se reitera esta observación:

—esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme

Todo el poema debe ser leído entonces como un instante, o instantes, que el Yo que habla ha logrado rescatar, salvar, de una suspensión de la conciencia durante siglos (vv. 153-154), hundida en la nada nocturna. Y al final se señala, otra vez con absoluta claridad, que sl suceder del poema ocurre *en una sola noche, en esta sola noche, ¡que es un instante!:*

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro vv. 571-72

Si ahora nos preguntáramos por el género del poema, por su ascendencia, descubriríamos con sorpresa que pertenece a una muy antigua y prestigiosa especie hoy casi olvidada: el poema visionario. «Piedra de sol» se inscribe en un género antiguo, casi tan antiguo como la humanidad. Por una parte describe el fenómeno religioso de las visiones; y aquí se trata exactamente de una Teofanía. Por otra, desde el punto de vista poético, el texto de Paz reelabora—con materiales contemporáneos y de modo peculiar y único—el género de las *visiones* medievales, cuyo antecedente más conocido está en el *Somnum Scipionis* de Cicerón, continuado en poemas tan célebres como el *Roman de la Rose,* la *Commedia* de Dante y una vasta familia teológico-poética [5].

Desde el punto de vista de la experiencia vivida por el Yo del poema, se trata del encuentro con Dios, una Teofanía, comparable a la que numerosos místicos y fundadores de religiones (Mahoma, Moisés) han experimentado. El centro del poema mexicano es una forma de visión mística: encuentro único e irrepetible (pero aquí reiterado y extendido) con la persona divina. Y como forma o género poético (si es que existe una forma o un género de ese nombre) [6], «Piedra de sol» es

---

[5] Véase la *Enciclopedia Italiana* y la *Encyclopaedia of Religion and Ethics,* de HASTING, sobre el tema de la *visión,* tanto psicológica como religiosa, con amplia bibliografía. De entre las obras recientes sobre el tema consúltese el importantísimo libro de PAUL PIEHLER, *The Visionary Landscape* (Montreal: McGill-Queens Univ. Press, 1971), con muchas observaciones utilizables para la literatura medieval europea. Véase además ALESSANDRO D'ANCONA, *I Precursori di Dante* (Firenze: Sansoni, 1874), que examina numerosas visiones anteriores y coetáneas de Dante y las ordena en tres tipos: contemplativas o monacales, políticas y poéticas, *vid.* especialmente págs. 27 y ss. y 96-106.

[6] El género o el tipo poético de las *visiones*—que yo sepa—no ha sido estudiado separadamente hasta hoy. En la obra de Piehler, citada en la nota anterior, se hace referencia a una tesis de PHILIP W. DAMON, *Twelfth Century Latin Vision Poetry* (California, 1952), que no he leído. Solamente en la *Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics,* 2.ª ed. (Princeton: Princeton Univ. Press, 1974), s. v. *dream-allegory,* se da una breve bibliografía sobre el tema, tratado muy sintéticamente. Este es asunto que deberá analizarse alguna vez en profundidad. Véanse las finas observaciones de P. G. CASTEX a su edición comentada de *Aurélia,* de NERVAL (París, 1971), citada en nota 13.

una *visión* (con muchos de los caracteres externos del género, desde el siglo X en adelante).

Para comprobar si nuestra concepción es acertada, señalemos algunas de las características del texto que lo inscriben en la tradición ya indicada. No nos interesa ahora reflexionar sobre las derivaciones de este hecho tan singular. He aquí algunas: *a)* es una visión del alma o de la mente («ver con los ojos del alma o de la mente», dicen algunos místicos cuando tratan de describir su visión de lo divino) sola, despojada de su cuerpo y corteza, apetitos y necesidades carnales (en el poema de Paz, como hemos dicho, es un alma que ha dormido en la nada sin soñar ni sentir); *b)* ocupa, como otras visiones místicas (recuérdese aquí a Santa Teresa de Jesús, por ejemplo), apenas un brevísimo instante del tiempo exterior, el del reloj, pero es intensísima y vasta para el alma que la experimenta; *c)* ocurre entre dos momentos de no-conciencia, de sueño cercano a la muerte, y esto deberá interpretarse en el sentido místico y religioso tradicional: mientras no ve a Dios el alma está muerta, desasida de sentido, «vacía», a oscuras, perdida y realmente «muerta» (recuérdese el mito griego que hace a Hypnos, el dios del sueño, hermano de Thánatos...); *d)* el suceso es como una iluminación, deslumbradora, única, instantánea, brevísima y eterna, ferozmente poderosa y bellísima, enriquecedora, insuperable; *e)* corresponde plenamente a una Teofanía: la aparición de dios (no importa ahora de cuál dios se trata); *f)* el alma, como la de los místicos medievales y renacentistas, está ciega antes de la Teofanía; y vuelve a sentirse ciega, hundida, perdida, sin justificación, después de vivir esa experiencia única e incomparable (lo que ocurre en «Piedra de sol» confróntese con las referencias de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, etc.).

Fijado ya el género y el centro y sentido del poema, procedamos a su lectura detenida. Una vez que hayamos aclarado y explicado sus distintos pasajes, retomaremos este tema de lo religioso en la obra que estudiamos.

Los versos 258-59 y 571-72 prueban que todo lo que ocurre sucede en un instante, pero ese instante tiene, como se indica en el verso 259 («que no acaba de abrirse y revelarme») un valor extraordinario. El 'abrirse' debe ser entendido como 'que no acaba de hacerse totalmente claro, definido, iluminado: no termino de asirlo completamente con mi conciencia todavía abolida, de hacerlo consciente'. Y es importante que ello se logre, porque de que lo capte totalmente depende el «revelarme» = 'hacerme claro para mí mismo lo que yo soy, comprenderme y saberme en profundidad'.

La *presencia* del verso 24 («una presencia como un canto súbito») es el mundo en torno: formas, luces, colores, viento, agua. Una con-

ciencia sin cuerpo (cfr. verso 75), deslumbrada ante la realidad de la Naturaleza, que es una manifestación de la divinidad, absoluta e iluminadora. Esa Naturaleza, esa divinidad, se manifiesta como una presencia femenina, diosa que da origen a todo, diosa madre que da origen al mundo y lo sostiene y alimenta (¿la *alma Venus* del poeta latino...?). Se trata de una serie de enumeraciones corpóreas que confunden naturaleza y cuerpo de la diosa:

cuerpo de luz filtrada por un ágata v. 27
piernas de luz, vientre de luz, bahías v. 28
cuerpo color de nube v. 29
el mundo ya es visible por tu cuerpo v. 32
voy por tu cuerpo como por el mundo, v. 41
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos vv. 42-44

y tantas otras, no remiten a una mujer concreta, a una mujer en especial, forman parte de una mitología antiquísima que concibe el mundo en torno (objetos, formas, colores, luz, cielo, pájaros y seres vivos, la fuerza de la vida) como una presencia femenina, como la diosa madre, o la Magna Mater [7]. Por eso se dice de ella:

una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes vv. 25-26

y poco más adelante:

el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia vv. 32-33

La mujer amada, la que se encontró en «los corredores de un otoño diáfano» (v. 40), parece ser la misma que más adelante el Yo conoce y adjetiva como «alta como el otoño caminaba» (v. 105). Esa o esas mujeres circunstanciales se convierten en deidades, en una diosa inmensa y única que es la de este encuentro teofánico que el poema describe y exalta.

Temporalidad

A este encandilado descubrimiento del mundo exterior por un Yo que había estado durmiendo y casi en la muerte, a esta suprema y deslumbrante belleza de ese mundo (que como en diversas concepciones

[7] Sobre el vasto tema de la Diosa Madre véase la *Encyclopaedia Britannica*, s. v. Magna Matter. ames, *The Cult of the Mother Goddess* (N. York, 1959). Este culto está relacionado también con el de la Madre Naturaleza (E. Knowlton, «The Goddess Nature in Early Periods», *Journal of English and Germanic Philology*, 19, págs. 224-53).

teológicas se manifiesta a través de sus obras), sigue un nuevo momento del poema (esto es, un nuevo momento del caminar de este Yo sin cuerpo), que se vuelve ahora hacia su tiempo vivido. A partir del verso 76 la historia, el tiempo, el pasado, se instalan en el texto. Esta conciencia que ha despertado se lanza a la búsqueda, al rescate de su «tiempo perdido» y, más tarde, de su identidad. Entre los versos 76 y 487 se desarrolla la parte más compleja del poema que, en sucesivas oleadas, cae y se levanta del caminar a tientas por el tiempo rescatado en la memoria. Como dice el Yo del texto:

camino a tientas por los corredores
del tiempo vv. 409-10

Y en varios momentos interroga a ese pasado, lo describe, lo rescata señalando los momentos más altos, aquellos de las experiencias definitivas, las que han dejado una marca imborrable: el primer amor y la primera mujer, la guerra española del 36, la eternidad momentánea del encuentro amoroso, la búsqueda de Dios, el desprecio de los despreciables, la lucha por la creación, la innumerabilidad de los instantes vacíos y sin sentido.

Pero en la dimensión temporal del poema es donde residen tal vez sus mayores complejidades. Hay en el texto una simultánea y compleja temporalidad que no acaba nunca de ser definitiva ni estable. Y esto porque los planos del movimiento y del tiempo son varios y nunca descansan. Como es un poema circular, que pasa del no-ser (eternidad de una casi-muerte) al ser-completo-y-máximo (eternidad del ser, contemplación y vivencia de la diosa madre y existencia en su seno), a esos dos planos que se intercambian, deben sumarse los otros, los de la memoria que intenta y quiere rescatar el pasado vivido, con sus momentos de experiencias valiosísimas, y con los otros momentos sin valor que el poeta llama «monedas de cobre y mierda abstracta» (v. 394). A los dos momentos de dormir sin conciencia, y de ser en la excelsitud completa, deben sumarse los de las experiencias vividas, y los de las obligaciones burocráticas, cotidianas, la maduración pequeña y destructiva de los millones de horas devoradas por el trabajo y la costumbre.

Pero además de estos dos niveles: 1) eternidades (dormir y no existir; existir en la plenitud); 2) vividos en el pasado (valiosos y únicos; gastados en cosas cotidianas sin valor), hay un tercer nivel que debe aquí señalarse. *Es el estrato de la realización misma del poema:* el tiempo de la composición, el de las dudas y luchas contra las palabras y el ángel, el de poblar la página en blanco. En tres pasajes del poema creemos encontrar la inserción del tiempo existencial del poeta: versos 90-100, 158-163, 236-239. Como en varias obras narrativas de

nuestro siglo (desde *Los monederos falsos* de Gide) también este poema registra los momentos de *la creación en el momento de escribirse*. El Yo del poema se desdobla aquí. Su aparente distancia y neutralidad que busca su pasado, y en ese pasado un instante fundamental (vv. 84-85), aprovecha una estrofa para volverse hacia la intimidad lacerada del creador del texto mismo. Lo que aquí se describe, creemos, es la difícil experiencia de crear el texto, de escribirlo; y, a la vez, en un desdoblamiento de un Yo que es Uno solo, el mismo Yo que escribe el poema, narra el sufrimiento de buscar en el pasado. Así debe entenderse, creemos, este pasaje:

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino entre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante, vv. 90-97

En la búsqueda y recuperación del pasado el Yo del poema, viajero en el tiempo propio, persigue «una fecha viva como un pájaro» (verso 98). A esa búsqueda hacen referencia los anafóricos *busco* de los versos 84, 85, 90, 97, 99. En el pasado autobiográfico hay un instante que ilumina la totalidad de lo recordable y aun la imagen total del universo. Esa fecha es la de un rostro femenino, el que aparece una tarde, a las cinco, en México (vv. 99 y sigs.). Ese amor es una presencia constante y deslumbradora, ocupa como un faro todo el pasado, el presente, el futuro:

todos los nombres son un solo nombre,
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos, vv. 148-52

Es tan importante, tan esencial, que es capaz de abarcar las dos dimensiones del tiempo, hacia atrás y hacia adelante. Y esa mujer es la Mujer. Ella equivale a todas las que fueron amadas a través del tiempo, por eso su rostro es innumerable (v. 113) y posee todos los nombres: Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María (vv. 113-115)[8]. Estos son

[8] Es evidente que Laura se refiere a la amada de Petrarca. Isabel parece ser Isabel Freyre, la mujer que en secreto amó Garcilaso de la Vega. María es la Virgen y remite al nombre de toda mujer amada en el orbe cristiano. Perséfone es el nombre griego de Proserpina, la hija de Deméter (Ceres), doncella de la primavera y diosa del renacer y revivir del mundo natural (plantas, animales), deidad de la fertilidad y la vida. Melusina es la protagonista de un romance francés de JEAN D'ARRAS, *Melusine*, escrito en 1387 y publicado por vez primera en 1478. Hemos con-

los «sucesivos rostros de la llama» del verso 147. Y mientras el Yo del poema (y el del poeta) han buscado este instante definitivo, este rostro que da sentido a todo lo vivido, afuera, el tiempo ha ido transcurriendo, con sus «horas carniceras». Esos años nos van devorando («los nombres, los sabores, lo vivido», v. 163), quitándonos la juventud, trayéndonos la ceguera, la vejez (vv. 162-170). Y este valiosísimo momento que hemos robado al tiempo y al pasado, a la muerte, a la nada, está rodeado de la posibilidad de la muerte, de la inanidad, de lo sin valor (vv. 171-177). Pero este instante es tan poderoso que «me invade», me ocupa todo. Tanto, que me despoja de todo lo que he ido recordando (vv. 177-188). Y como de pronto se retira de mí, me amandona, me deja vacío de pasado (ya dijo Ortega que el hombre es sobre todo historia, pasado, tiempo vivido), al despojar al Yo del poema de su pasado, lo deja vacío, sin sustancia, sin ausencia («tiempo que vuelve en una marejada / y se retira sin volver el rostro», vv. 190-91) y ese retirarse «despuebla» al Yo de sus recuerdos y su pasado:

y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco, vv. 217-22

y al despojarlo del pasado, sólo le resta una «oquedad», v. 224, un «presente sin ventanas», v. 225. Ese Yo, al querer mirarse a sí mismo (o sea, mirar hacia su pasado, su tiempo vivido), como no lo tiene más, no posee rastro, no tiene entidad. Así hay que entender los versos:

conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad vv. 228-30

La claridad es la deslumbradora experiencia del encuentro con la amada, que con su luz extraordinaria oscurece todo, lo de antes y lo de después. Obsérvese de qué manera Paz describe a la Amada con caracteres netamente religiosos.

---

sultado la edición crítica de Louis Stouff (París: Droz, 1932) y el *Essai sur Melusine* (París, 1930) del mismo estudioso. Allí se indica que se trata de una leyenda provenzal y que la fuente casi única de la novela es un texto latino de Gervais de Tilbury (fines del siglo XII), titulado *Otia Imperialia*. Vicente de Beauvais narra una historia parecida.

Melusina, hija de la hada Presina, ha sido condenada por su madre a convertirse todos los sábados, del ombligo para abajo, en una serpiente. Se enamora de ella y la hace su esposa Raimondín, hijo del conde de Forez. Melusina le da hijos, poder y riqueza. Ambos son fieles y felices. Han pactado que Raimondín no verá a su esposa los sábados. El marido, incitado por su hermano (que le dice que ella debe serle infiel esos días), la espía a través de un agujero en la pared y descubre su terrible secreto (págs. 241-260 de la ed. de Stouff). En una escena de dolor y profiriendo un gran grito, Melusina huye del castillo convertida en una enorme serpiente alada (páginas 259-60, ed. citada). Su marido se recluye en una ermita de Montserrat, España, y allí termina sus días.

El pasaje que sigue, extrañamente insertado en un momento muy especial, permite muy diferentes interpretaciones:

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste al fin, quebrada y blanca,
nada quedó en ti sino tu grito, vv. 230-35

Según Phillips, Paz conoció el mito provenzal de Melusina a través de la lectura de los surrealistas y, en especial, de André Breton [9]. Lo que resulta importante es explicar cuál es el sentido de esta segunda referencia al *roman* de Jean D'Arras. Parece que el poeta mexicano no leyó el original del siglo XV; por lo menos su versión del final trágico de la novela es distinto del que aparece en ella. Lo único semejante es la mención del gran grito que precedió a su desaparición. Creemos que Paz menciona aquí a Melusina haciendo de ella un ejemplo—como tantos que hay en la literatura mundial—de cómo la felicidad y el amor entre dos seres puede existir por sobre el destino, las leyes, los hados y la sociedad. Pero esa felicidad, ese pleno goce del mundo y del amor, está siempre amenazado por los malvados, por los pequeños, por los envidiosos que, incapaces de un amor y una ternura auténticos, se empeñan en destruirla y aplastarla. Melusina se convierte así en un ejemplo, cargado de referencias míticas y simbólicas, de cómo el amor entre dos (capaz de superar el hado, la justicia, las leyes) está amenazado, rodeado de envidia, de celos, de maldad. Habría que entenderlo entonces simplemente así: «yo he visto, he sabido de cómo tu felicidad rodeada de amenzas fue destruida por los celos de los que no saben nada de amor, y se empeñan en matar cualquiera de sus manifestaciones» [10].

[9] R. Phillips, citado en nota 4, págs. 17-18, escribe: «Melusina is one of the figures which come to the mind of Nadja, the heroine of André Breton's novel of the same title; for the Surrealists her dual nature represented woman's unifying character and instintive contact with a primitive world -like Eve, Melusine holds knowledge dangerous to man». Debe señalarse aquí que en la novela de Breton aparecen tres referencias a Melusina, y todas nacen de la mente del narrador, *ninguna parte de Nadja*. En la edición de *Nadja* (París: Gallimard, 1963) que hemos consultado véanse las págs. 106, 121 y 123. En la primera y la última se cita a Melusina; en la segunda se acota que Nadja dibuja numerosas serpientes y en la última se compara el aspecto de la mujer con el de la medieval hada-mujer del relato de Jean D'Arras: «Nadja s'est aussi maintes foi representée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près...» (pág. 123). Repetimos que parece evidente que Paz no leyó directamente el texto de la novela del siglo XIV.

[10] Es *fácil—y atractivo—sentirse inclinado a analizar este pasaje* desde un punto de vista psicoanalítico o junguiano... Hemos dudado largamente porque la figura femenina que se convierte en serpiente un día por semana podría significar el cambio de sexo de la protagonista: Melusina, de mujer pasa a ser un hermafrodita, o un hombre. Son numerosos los estudios que muestran la simbología fálica de la serpiente (entre tantos citamos uno antiguo y todavía lleno de elementos utilizables: HODDER M. WESTROPP y C. STANTSLAND WAKE, *Phallism in Ancient Worship. Influence of the Phallic Idea in the Religions of Antiquity* (N. York: J. W. Bouton, 1874), que dedica varias páginas al culto de la serpiente y su sentido fálico en México). De aquí a convertir a Melusina en deidad especialmente cargada de símbolos hay solo un paso. Pero creemos que el

Al volver hacia su pasado en busca de sí mismo, se encuentra con viejas fotos, con objetos que han sobrevivido al tiempo, y no sirven para devolverle su existencia anterior, su rostro personal, su ser: «no eres nadie» (v. 239) se dice a sí mismo y se descubre viejo y solo, conservando en el fondo de los ojos la mirada de aquella que amó y le amó. Paz parece aquí hacer referencia a la idea sartriana de que somos un poco lo que los demán hacen de nosotros, que sus miradas nos dan un poco nuestro ser íntimo. Somos un poco lo que nos hacen los ojos ajenos, y entre aquellas miradas que nos dan el ser están, en primer lugar, las miradas femeninas (no se olvide que para Paz son ellas las que nos dan sentido y existencia plena): la amada, la madre, la hermana, la hija. Y buscando en el pasado para rescatarse, vienen a ese Yo distintos episodios del pretérito: en la ciudad de México, en Francia, en España.

Allí, en la guerra civil española, el amor de dos que se entregan uno al otro, por sobre los bombardeos, la destrucción, el odio, se levanta como una forma de protesta y creación. Largo pasaje (vv. 288-340), donde Paz erige un himno hermosísimo al amor de dos que se regalan mutuamente los frutos y las dulces aguas del mundo. Ese amor supera al tiempo, al odio, a la destrucción, a la muerte. Dos que se aman, dice Paz, «saltan el tiempo y son invulnerables» (v. 303), y un poco más adelante:

el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,
todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan vv. 329-37

Los malvados, los dueños del poder, los mediocres y los jefes «las máscaras podridas / que dividen al hombre de los hombres» (vv. 357-358) se derrumban y desaparecen. Su poder nada puede contra ese amor de dos y así recobramos «nuestra unidad perdida» (v. 361). Pero el amor posee para Paz un poder y un valor mayores aún que los de darnos el ser, superar a la muerte y a la maldad, saltar por sobre el odio y

---

sentido de su inserción en los vv. 230-235 del poema de Paz es el que dejamos indicado. Entre tantos estudios sobre la leyenda medieval puede verse: L. DESAIVRE, *Le mythe de la mère Lusine* (Memoires de la Société de Statistique, Sciences, Lettres et Arts du Department des Deux-Sèvres, 2.ª serie, XX, 1882, Niort); G. BERGMAN, *The Melusina Saga* (Uppsala, 1964); F. EYGUN, *Ce qu'on peut savoir de Melusine* (Poitiers, 1951); K. HEISIG, «Über den Ursprung der Melusinensage», *Fabula*, 3 (1960), 170-181.

el terror y la envidia; el amor supera a la infamia de los amos sin rostros, a su falsedad, a su poder feroz e inmisericorde. «Amar es combatir», acota Paz, si dos se aman y se besan esa sola acción puede cambiar el mundo: los anhelos asumen cuerpo, los gritos de los esclavos son escuchados, se hacen poderosos, la justicia tiene posibilidades de instaurarse (vv. 365 y sigs.). Al amar, las cosas hermosas del mundo reasumen su sabor primigenio: el agua vuelve a saber como el día del nacimiento del mundo, el vino y el pan recobran su poder alegre y pleno. Amar es liberarse de las cadenas cotidianas, es vencer a la burocracia, a la costumbre, a los dogales del hábito y lo mecánico. Porque con el amor «todo se transfigura y es sagrado» (v. 335). Obsérvese que Paz va mucho más allá de la concepción medieval del amor cortés. Aquélla centraba el poder del amor en la transfiguración de los enamorados, en su mejoramiento ético y sobre todo interior. Por otra parte, Paz continúa la idea cortés (y más tarde romántica) del amor como un rayo, como un suceso que cae sobre el que contempla a una mujer y lo ata irremisiblemente a ella, por vida y por todo el futuro. Pero la fuerza y el poder del amor en Paz supera ampliamente aquella concepción, porque lo convierte en un poder *per se,* y en un valor único y divino. Paz une a algunas de esas ideas del siglo XII (que como ya mostró De Rougemont configuran uno de los mitos más complejos y persistentes del mundo occidental)[11], un panteísmo del cuerpo y la entrega física que lo acerca a las concepciones religiosas de la India[12].

Por eso, *amar* posee en Paz un valor propio, intransferible; el hecho de *amar,* no importa qué, es una forma de justificar la existencia, de superar sus límites, de enriquecerla y divinizarla. Por eso, a partir del verso 377 el poema levanta un himno a la acción de amar. Ella, por sí sola, enriquece nuestra existencia. Así debe entenderse la afirmación de que aun las formas más deleznables del amor (el adulterio, el amor sacrílego, ejemplificado con Abelardo y Eloísa, la homosexualidad, el delirio, el sadismo y el masoquismo, el crimen pasional), son valiosos, dan a la vida una hondura, una profundidad que no poseen otras formas del vivir. Por eso el amor a Dios de los místicos y los santos, aquellos que buscan al «sin nombre» a través de la castidad, es hermoso y admirable (vv. 375-407).

Aquí debe señalarse que en todo el poema hay un evidente rechazo de los que llamaríamos valores burgueses, o valores característicos de

[11] Véase DENIS DE ROUGEMONT, *Love in the Western World* (New York, 1956).

[12] La *Encyclopaedia of Religion and Ethics,* de HASTINGS, s. v. *love* and *Tantrism.* Y el estudio de MANUEL DURÁN, «La presencia de Oriente en la poesía de O. Paz», *Revista Iberoamericana,* núm. 74 (1971), 97-116. Tratan el asunto de amor y religión en Paz: OVIDIO C. FUENTES, «Erotismo y 'comunión mítica' en la poesía de O. P.», *Cuadernos Americanos,* México, núm. 185 (1972), 223-241; RITA GUIBERT, «Octavio Paz: amor y erotismo, una entrevista», *Revista Iberoamericana,* núm. 75 (1971), 507-515.

la concepción occidental, o europea, o del hombre blanco, de la existencia: el trabajo, la transformación y apropiación del mundo natural, su dominio para usarlo en favor del hombre, la voluntad de cambiar su rostro, de dirigir el futuro, de planificarlo, organizarlo y darle un sentido específico, su concepción del tiempo y la vida toda. Esta concepción, que llamaríamos antiburguesa o antioccidental de la vida y de los valores, no es totalmente consecuente en el poema (tampoco lo es en la vida y la obra de Paz, aunque, como hemos dicho, éste es tema que escapa a nuestro estudio de hoy). Obsérvese nada más que en esta parte del poema Paz dice que es preferible amar (en cualquiera de sus formas, y amar es siempre una forma de amar a Dios) a gastar la vida en el trabajo y el esfuerzo. Así hay que entender pasajes como:

«déjame ser tu puta», son palabras
de Eloísa, más él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen, vv. 376-380
....
mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la sustancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta; vv. 389-394

pero a la vez antes ha señalado que amar es convertir en realidades los deseos de los oprimidos, es hacer la revolución (con todo lo que ello implica como concepción de la organización social y económica del mundo), y ya sabemos qué lugar ocupan en las sociedades que «han hecho la revolución» el amor a Dios o a la actividad teológica y aun erótica... nada digamos de las otras formas del amor que Paz eleva a rango admirable y que hemos enumerado rápidamente.

Sí debe señalarse que Paz renueva con un nuevo lenguaje poético el muy antiguo tema de Dios. Diversos pasajes de este extraordinario poema merecen el calificativo de poesía religiosa, una poesía nueva, distinta, altísima y admirable:

mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal es cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras

y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres; vv. 395-407

Otra nota que caracteriza a la visión de Paz en cuanto a la historia es su idea de que los sufrimientos de los hombres (desde el primer crimen bíblico hasta los asesinatos, las torturas, las muertes famosas de la historia) nada valen ni pueden ni significan, frente al tiempo y la eternidad. Ni el odio y la maldad, ni los sufrimientos, cambian nada, nada pueden hacer en el decurso del tiempo:

¿no son nada los gritos de los hombres?
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?
—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo vv. 486-490

El largo pasaje (vv. 439-490) confronta la inmensidad instantánea del amor de dos que se abrazan («este instante / grande como la vida de cien soles», vv. 436-437), con el sentido del tiempo en que los hombres han sufrido y soportado miles de muertes. Para no alargar este estudio reproduciendo el poema, nos limitaremos a indicar en cada caso a quiénes hace referencia cada verso: el crimen de Caín, versos 439-40; la muerte de Agamenón, el hijo de Atreo asesinado por Egisto, amante de su esposa, Clitemnestra, versos 443-44; la muerte de Casandra, a manos de Clitemnestra; la de Sócrates, de la que habla Platón en el *Critón,* versos 446-48; Nínive, destruida por Medos, versos 449-450; Marco Junio Bruto, que vio la sombra de su padre, Julio César, antes de la batalla de Filipos, en la que se suicidó (batalla en la que se enfrentaron Marco Antonio y Bruto); Moctezuma (1466-1520), que ordenó a sus hombres rendirse ante Cortés, versos 451-52; Robespierre, que sufrió la fractura de su mandíbula en un atentado, poco antes de ser ejecutado en la guillotina, versos 453-56; Cosme Damián Churruca (1761-1805), que murió en la batalla de Trafalgar, peleando contra los ingleses, versos 457-58; Lincoln (1809-65), asesinado al salir de un teatro, y León Trotsky (1879-1940), versos 459-460; Francisco I Madero (1873-1913), que después de derrocar a Porfirio Díaz asumió la presidencia de México y fue asesinado por el general Huerta, versos 461-462. Toda esta larga lista resume el sentido ya señalado: las innumerables muertes de la historia nada pueden frente al tiempo, nada cambian del tiempo, carecen del poder de inscribir en su largo proceso ningún rostro:

los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morirse de otra muerte vv. 491-492
su muerte ya es la estatua de su vida, v. 497

Que recuerda un poco la idea sartreana de que «la muerte nos congela en la imagen de lo que éramos en el momento de sucedernos». Y a continuación el poeta se pregunta «¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?» (v. 499), y responde que nuestra existencia, nuestro ser verdadero, jamás se da a solas. A solas somos solamente «vértigo y vacío» (verso 507); somos nosotros *con* y *en* los otros; los otros nos dan el ser y la certidumbre de que somos. He aquí este otro hermoso himno a la coexistencia junto a los otros, que nos dan sentido y certitud:

nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida—pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros, vv. 509-519

Y como final y recomenzar de esta Teofanía y a la vez himno religioso del siglo XX, Paz entona una letanía triunfal, un canto de amor enamorado a la mujer, a la diosa en cuyo seno somos y tenemos existencia. He aquí un pasaje de ese canto religioso triunfal:

Eloísa, Perséfona, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos vv. 525-528

despiértame, ya nazco:
vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte, vv. 532-537

puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,

llévame al otro lado de esta noche,
adónde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados, vv. 554-561

rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

Ha transcurrido así «esta noche» (v. 556), este instante. Durante unos segundos cuya duración es eterna e infinita (tan grande es el rostro de Dios, de la diosa, tan poderosa su presencia, tan inconmensurable su imagen perfecta), el Yo del poema ha contemplado a esta Magna Mater, que puede reunir nuestros fragmentos dispersos con su mirada (versos 540-41), dar otra vez sentido y vida a nuestras cenizas. Ella posee las puertas del ser (el poder de darnos nuevamente la existencia), ella nos hace despertar a una vida plena e intensísima, única, incomparable. Y ese segundo, esa fracción en el reloj, es apenas mensurable de modo humano, y pasa. Así debe entenderse el verso que precede al recomenzar eterno del poema (y del revivir en el seno de Dios = la diosa): «un segundo, un instante eterno como la vida de mil soles volví a estar en ella, en su seno, perfecto, soleado, cálido, pleno de vida, grandioso, bellísimo como la Naturaleza, grande como el Universo, feliz». Y ese instante ha pasado. Y vuelvo a dormir y volveré a despertar, eternamente: «quiero seguir, ir más allá, y no puedo: / se despeñó el instante en otro y otro» (vv. 571-72).

Gerard de Nerval y Octavio Paz

Hemos dejado como Apéndice de nuestro comentario este apartado sobre Nerval. Aquí se verá que la influencia del escritor francés sobre la cosmovisión del poeta mexicano es esencial. Cuando decimos que hay un evidente aire de familia entre ambos, no estamos hablando de fuentes o de imitaciones. Simplemente queremos resaltar las notables identidades que existen en cuanto a ciertas ideas y ciertas concepciones. Creemos que Paz encontró en Nerval esas asombrosas coincidencias y que el mexicano había llegado a esas conclusiones *antes* de leer al poeta romántico. Paz encontró un hermano desdichado que un siglo antes había pensado y vivido el amor y la mujer de la misma manera. Y una advertencia necesaria: somos conscientes de las diferencias entre ambos escritores, aun en aspectos que a primera vista parecen semejantes.

Para comenzar debe recordarse que «Piedra de sol» se abre con un acápite que reproduce el primer cuarteto del soneto nervaliano «Arté-

mis» de *Les Chimères*. Ese soneto fue compuesto por Nerval en noviembre de 1853, casi al mismo tiempo que «El desdichado», otro soneto que también ha influido en Paz. He aquí el texto de esos cuatro versos, seguidos de una simple traducción literal (está demás decir que la poesía de Nerval—como toda gran poesía—es intraducible):

La trezième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la seule, ou c'est le seul moment:
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant...?
La (hora) décimotercera vuelve... es aún la primera;
Y es siempre la única, o es el momento único:
Porque tú Reina, oh Tú! ¿Eres la primera o la última?
Eres tú, Rey, oh Tú, ¿el único o el último amante? [13]

Expliquemos algunos versos. 1: La hora trece es la primera que sigue a la doceava y marca el final de un ciclo y el recomenzar (eterno) de uno nuevo. O sea, la hora trece es la primera de un nuevo ciclo. 2: En el eterno renovarse, el tiempo mismo es abolido («y ese único momento es siempre el mismo»). 3: Tú, reina, ¿eres la primera o la última mujer? Eres otra y, sin embargo, la misma amada eterna y única, renovada en cada nueva mujer... 4: Y tú eres el rey de esa reina, el único y eterno enamorado amante...

Como el mismo Paz lo ha señalado en el comienzo, la idea central del recomenzar del tiempo en cada nuevo ciclo, que sigue siendo el mismo, la estructura y visión circular del tiempo, ya está en Nerval. Y—como veremos—algunos de los conceptos centrales del extenso poema americano ya están en la obra nervaliana.

Comencemos con aspectos concretos. R. Phillips y Bernard señalaron que el origen de las menciones del hada Melusina en el poema provienen de los surrealistas y, en especial, de la lectura de André Breton. Lo que ocurre es que tanto los surrealistas como Paz leyeron a Nerval. La crítica contemporánea francesa ha demostrado que Nerval es un adelantado tanto de los simbolistas como de los surrealistas franceses [14]. En varios pasajes de la obra de Nerval aparecen referencias a Melusina. Por ejemplo, en el más famoso soneto de *Les Chimères*, «El desdicha-

---

[13] La bibliografía sobre Nerval es amplísima, pero estos estudios fueron consultados para nuestro trabajo: *Les Chimères* (París: Droz, 1949), con prólogo y notas de JEANINE MOULIN. Véase la excelente introducción y las págs. 51-64 sobre «Artémis». JEAN RICHER, *G. de N.* (París: Seghers, 1958). Sobre «Artémis» y «El Desdichado» reúne muchas noticias ALAN BOASE en *The Poetry of France (1800-1900)*, vol. II (Londres: Methuen, 1967), especialmente págs. 171-174. L. CÉLLIER, *G. de N., l'homme et l'oeuvre* (París: Hatier-Boivin, 1956). G. DE NERVAL, *Les filles du feu. Les Chimères*, ed. por Léon Cellier (París: Garnier-Flammarion, 1965), para ciertos textos en prosa. *Aurélia* (París: SEDES, 1971), ed. por Pierre-Georges Castex. Ver especialmente págs. 23, 45, 69, 74, 81 y 84.

[14] R. PHILLIPS, pág. 17. J. MOULIN, cit., págs. L y LI, sobre las relaciones con el Simbolismo y el Surrealismo. También RICHER, en el prólogo a su *Antología de Nerval*, cit., toca este aspecto.

do», el hada provenzal asoma su rostro enigmático y trágico reiteradas veces [15]. Lo mismo ocurre en «Chansons et légends du Valois» y en otros pasajes del extraño autor de *Aurelia.*

La idea obsesiva de que distintas mujeres son otros aspectos del eterno femenino, o sus reencarnaciones, ya está claramente expresada en Nerval. Lo mismo ocurre con el especial sincretismo religioso de Nerval, que, bajo muy diversas deidades, apunta a una búsqueda de la mujer eterna, de la esposa, la madre sagrada, a la que adscribe los caracteres de Isis, Venus, la Virgen María, etc. Léase este singular pasaje de *Aurelia,* que basta para probar este sincretismo de antiquísimo origen y cuyo comienzo se interna en la noche de los tiempos:

> «Je reportai ma pensée à l'eternelle Isis, la mère et l'epouse sacrée; toutes mes aspirations, toutes mes prières se confondaient dans ce nom magique, je me sentais revivre en elle, et parfois elle m'apparaissait sous la figure de la Vénus antique, parfois aussi sous le traits de la Vierge des Chrétiens» [16].

Compárese esta concepción con las menciones que hace Paz de los distintos nombres dados a la amada-dios: Perséfona, Melusina, María, Isabel. Nótese además que la Artemis del soneto transcrito por Paz es la diosa de la pureza, Diana, que por una tradición esotérica se asocia siempre con Isis, el principio femenino universal. E Isis es el eterno femenino que contiene en su seno la totalidad del mundo y de sus seres.

Una cuidadosa lectura de los textos de Paz y los del poeta francés permitiría ver de qué manera dos autores con una actitud espiritual muy parecida en ciertos aspectos esenciales han expresado de modo personalísimo y distinto la realidad del mundo. He aquí algunos pasajes que adelantan una tarea que sería apasionante, y cuya meta final comprobaría nuestra conclusión de hoy:

Tout est sensible et tout sur ton être est puissant
(Vers dorés)
El mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia vv. 32-33

Compárese además con los vv. 403-407 de Paz.

—La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux!
(Artémis)

[15] Cfr. verso 9: «Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?»; v. 14: «Les soupirs de la sainte et les cris de la fée» (que parece haber inspirado el v. 235 de *Piedra de sol);* v. LI: «J'ai rêve dans la grotte où nage la sirène», que según Dom Pernetty debe ser interpretado como una referencia a Melusina.

[16] Citado por J. Moulin en su ed. de *Les Chimères,* pág. XLIII. La misma crítica agrega: «Le long débat qui s'institute dans *Aurélia* et dans *Artémis* pour l'option d'une seule doctrine aboutit à l'ancien éclectisme. La sainte de l'abîme s'absorbe finalement, elle aussi, dans la personne d'Isis, mère de toutes les divinités». Que es un poco lo que ocurre con Paz...

señora de la noche v. 534
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos, vv. 130-31

«Pendant mon sommeil, écrit-il, j'eu une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m'apparaissait me disant: 'Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile me traits, el bientôt tu me verras telle que je suis.»
(Aurelia)

Compárese con Paz, versos 246-254 y las numerosas invocaciones a la diosa-Naturaleza Magna Mater.

RODOLFO A. BORELLO

University of Cincinnati
Department of Romance Languages
CINCINNATI, Ohio 45221. U. S. A.

TIEMPO Y ALIENACION EN "PIEDRA DE SOL"

Piedra de sol[1] es parte del proceso de estructuración de la visión poética de Octavio Paz, visión que va configurándose por solidarias unidades parciales. Este poema constituye una de las fases fundamentales dentro de la creación orgánica de la poética paciana.

Piedra de sol es un poema lineal que fluye constantemente a través de una serie de síntesis o momentos de plenitud, experiencias temporales que se resuelven en «instantes poéticos» perpetuamente renovados. La palabra poética es en Paz una exploración dispersiva de los distintos niveles que la realidad concreta le depara. Una de las constantes de este poemario es la contraposición del tiempo cíclico, inmortal, del poema con la mortalidad del ser histórico, finito e irrepetible. Esta modalidad bipolar temporal se resuelve fundamentalmente en la unidad superior (poesía, mujer, naturaleza, libertad). Mis reflexiones, ceñidas al poema como objeto concreto y autosuficiente[2], pretende ser una lectura lineal en torno al complejo problema de la dialéctica temporal en *Piedra de sol.*

El angustioso asilamiento de *El laberinto de la soledad* (1959) no supone ensimismamiento por ignorancia del mundo real, sino una seria meditación sobre el hermetismo e introversión del mexicano, y por extensión del hombre, así como un análisis de las causas de esta incomunicación. Pero es la soledad la que lleva al hablante lírico a descubrir la otredad o necesidad de entrar en contacto con el mundo. Esta soledad, que informa los poemas de juventud de Paz desde 1938-1942[3], supone una forma de autoconocimiento que culmina en *Piedra de sol.*

La interpretación de los cuatro versos de «Arthémis», de Nerval, que encabezan este poema contienen la clave y la ambigüedad de *Piedra de sol* o calendario azteca. El desciframiento de este enigma histórico no

[1] Citamos por la primera edición. México: F. C. E., 1957.

[2] «El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra. Así, el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera, sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que *se dicen entre ellas.*» O. PAZ, *Corriente alterna,* Argentina: Siglo XXI, 1973, pág. 5.

[3] «Entre esta soledad, que ya no es la del petrarquismo 'feliz solitarius', sino soledad de desolación y el deseo de comunión, se sitúa la obra de Octavio Paz. No es otro el tema central de la *Estación violenta* ni es otro el de *Piedra de sol*», RAMÓN XIRAU. OCTAVIO PAZ: *El sentido de la palabra,* México: Joaquín Mortiz, 1970, pág. 59.

es otro que el del hombre y el mundo que le rodea. La irrepetible experiencia viene dada por la divergente unión (*La treiziéme revient... c'est encore la première*), que desemboca en un indecible y andrógino «ahora» (*et c'est tourjours la seule-ou c'est le seul moment*), así como en la duda sobre la primacía del principio masculino o femenino [4]. La idea del retorno cíclico está ligada a la conjunción numérica (mítico-astronómica) del calendario azteca y a la finitud del hombre, que es vivir, historia, acto irrepetible, aunque sus experiencias puedan serlo [5].

La contradicción se hace patente desde el principio mediante la contraposición del tránsito y la fijeza:

un árbol bien plantado más danzante
un caminar de río que se curva.

El tiempo cíclico del poema se inicia con unos versos que vagamente (a través del artículo indeterminado) nos introducen en el fluir del cambiante presente, en el «ahora» de la *res fluens*. Este tono «impersonal» generaliza la experiencia poética y el mundo se le abre así al poeta en múltiples y abarcadoras posibilidades, como himno a la realidad fundada. La impersonalidad continúa con el infinitivo «caminar» (repetido en las tres primeras estrofas), verbo que descubre la importancia de la búsqueda del sujeto lírico por ligarse a algo y a alguien. Paulatinamente esta incertidumbre inicial se va concretando en el cuerpo de la amada, en la que el poeta trata de encontrarse y encontrarnos. Este caminar rompe estructuralmente la sucesión o linealidad para combinarse, dispersarse y expresarse en esos momentos únicos de la experiencia humana. Vida, pues, como peregrinación que busca su finalidad en el reconocimiento del otro como realidad complementaria.

Desde el principio, el hablante poético (distinto del poeta como ser humano concreto con el que a veces se confunde en el poema) manifiesta la importancia del contacto físico, sensual con el mundo, pues el cuerpo constituye una prueba de fe frente al vacío que rodea al hombre. La trascendencia o superación de la soledad se concretiza en la unión amo-

---

[4] Lo andrógino no es el ser fisiológicamente bisexual, sino el ideal metafórico, conjunción de sexos o realidad ritual según Mircea-Eliade. Sobre las interpretaciones del tiempo y el calendario azteca véase «La estructura de *Piedra de sol*», de JOHN M. FEIN, *Revista Iberoamericana*, 79, enero-marzo 1972, págs. 72-94; «Descripción de *Piedra de sol*», de JOSÉ PACHECO, *Revista Iberoamericana*, 37, Parte I, 1971, págs. 135-146, y la nota que al final de la 1.ª ed. de *Poema de sol* incluye O. PAZ. Para la concepción del tiempo en ARTHEMIS DE NERVAL: JEAN RICHER NERVAL, *Experience et Création* (París: Hachette, 1963), especialmente las págs. 590-599.

[5] OP: «El número de versos de *Piedra de sol* es exactamente el número de días de la revolución del planeta Venus. La conjunción entre Venus y el Sol se realiza después de una carrera circular de quinientos ochenta y cuatro días, y la del poema consigo mismo después de 584 versos. Venus es un planeta doble: Vésper y Lucifer. En el México precolombino fue Quetzálcoatl: astro, pájaro y serpiente a un tiempo. Sobre este contexto mítico-astronómico se despliega el texto. Quiero decir: sobre el tiempo circular del mito se inserta la historia irrepetible de un hombre que pertenece a una generación, a un país y a una época». JULIO ORTEGA, *Convergencia/Divergencias/Incidencias*, Barcelona: Tusquets Editor, 1973, págs. 189-190.

rosa, erótica. Transparencia a través de la que la palabra religa al hombre a ese mundo del que ha sido separado. La visión poética a través del cuerpo conduce, finalmente, a la conciencia del propio ser a través del otro:

La hora centellea y tiene cuerpo.
El mundo ya es visible por tu cuerpo
es transparente por tu transparencia.

La vacilación inicial del hombre frente al orbe va siendo sustituida por el personal «yo» en busca de la percepción total que sólo el momento erótico podrá otorgar, aunque este lúcido instante va a revelarle tanto la irrealidad de la amada (arquetípica o real) como la propia. Pero es precisamente de esa destrucción o anulación de donde surge la posibilidad de creación, pues el ser humano necesita autonegarse, es decir, asumir ese vacío que le rodea para poder realizarse [6]. El laberíntico símbolo por el cuerpo de la amada (o naturaleza en la que se proyecta una suma de intuiciones cósmicas) va incrementando el deseo de unirse a la naturaleza, a ese otro:

Voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas.

Para recobrar el cuerpo, el otro ha de eliminar el vacío, que inexorablemente deshabita al poeta por la comunión de un ahora del que el futuro haya sido abolido. El futuro es, en cierta forma, una limitación a ese presente perpetuo que busca el poeta, perpetuo porque en cada entrega amorosa se crea y agota a la vez:

todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierran el paso al futuro un par de ojos.

[6] «La poesía es para Paz esa realidad entera, pero esta realidad no es un ilusión, sino un combate; un combate con el vacío que rodea a la palabra, es decir: al hombre. Así, aquella realidad que se desea como un vértice entero, como una presencia en el centro de la ausencia, adquiere forma en tanto forma del vacío; esto es, como manifestación que la muestra alucinada por su integridad, y alucinada también por el vacío que vence y que expresa.» JULIO ORTEGA, «Notas sobre Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 251, 1969, pág. 557.

Pero igualmente el devenir del hombre y de la poesía exige una forma de autoconocimiento que reiterativamente va tomando conciencia de sí mismo:

invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada

La espacialización o racionalización temporal niega al hombre la posibilidad de autoconocimiento e identificación, orden mecánico al que el poeta se refiere como «El mundo con su horario carnicero». Del pasado inmemorial se rescatan concepciones arquetípicas que son incorporadas al presente, libremente escogido como acto:

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño,
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño
arrancado a la nada de la noche.

El ser no se descubre, pues, en el pasado (como en el Romanticismo o en Proust), sino en relación con un espacio y tiempo concretos. Ese pasado sagrado, original, se proyecta siempre al presente [7] para fundirse y actualizar ese instante del autoconocimiento:

lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece.

Sin embargo, el pasado biográfico aparece fugazmente presentizado para reforzar esa experiencia instantánea.

El instante, pues, en *Piedra de sol* no como representación abstracta o esencia que intuitivamente se capta por la duración bergsoniana, sino algo vivido siempre en un presente.

El vacío con que se enfrenta el hombre proviene tanto de la ausencia de un Dios, de la ausencia de un mundo real, oculto bajo todo tipo de enajenaciones. La imposibilidad de superar la alienación produce frecuentes caídas, pues la conciencia personal se ve prisionera, desalentada ante una otredad que en vez de descubrirle su propio yo, le niega la reconciliación plena consigo mismo:

---

[7] «Toute philosophie du devenir, écrit Maulnier, ignore l'acte. Car l'acte suppose, pur être connu dans sa réalité concrète, l'appréhension para l'homme agissant... d'un choix présent, l'intuition d'une modification instantanée apportée au monde. L'acte est actual (I).» GEORGES PULET, *Études sur le Temps Humain,* París: Plon, 1950, pág. XLV.

«His is the *utopia of now,* or *the present:* without waiting for the great beyond but creating one here.» GUILLERMO SUCRE in «Octavio Paz: Poetics of Vivacity» in the *Perpetual Present, The Poetry and Prose of Octavio Paz,* Norman: University of Oklahoma Press, 1973, pág. 16.

—esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo.

Movimiento, pues, doble, en que el yo, para identificarse, ha de hacerlo en el otro, superando a la vez esa otredad que en forma de represión psíquica y material sufre el hombre de nuestro tiempo.

Los recuerdos biográficos del poeta en espacios concretos (México, USA) van marcando la continua alternancia entre lo personal y lo universal. A la petrificación histórica del calendario se opone la contemporaneidad de la vivencia histórica del poeta, especialmente la experiencia de la guerra civil española, ese «Madrid, 1937», que enlazado con la coma al recuerdo anterior no supone ruptura, sino ajuste en la organización que la realidad exige a la visión poética de Paz. La búsqueda del poeta enlaza, pues, orgánicamente con esa vía histórica en que el destinatario de la comunión es encarnado por el pueblo [8].

Pero el tono de *Piedra de sol* viene dado especialmente por la totalidad alcanzada por la vía erótica, mutua precipitación de dos seres en la nada destruyendo sus propios límites, erotismo como indiferenciación que liga hombre y naturaleza como último recurso contra las enajenantes fuerzas de la violencia:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna
nuestra ración de tiempo y paraíso
tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos.

A los efectos destructivos del «tiempo carnicero» de la sucesión, opone el poeta la fusión de espacio y tiempo en la nostalgia del cuerpo o naturaleza de la que fuimos arrancados o expulsados:

no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!

[8] El deseo de armonía del hombre con el cosmos a través de la palabra está patente en *Semillas para un himno* (1954) y *Piedras sueltas* (1955). Respecto a la experiencia de la guerra civil española, O. Paz ha dicho: «Recuerdo que en España, durante la guerra, tuve la revelación de 'otro hombre' y otra clase de soledad: ni cerrada ni maquinal, sino abierta a la trascendencia». *El laberinto de la soledad*, segunda reimpresión, 1975, México: Fondo de Cultura Económica, pág. 25. En Pablo Neruda encontramos un evidente paralelismo; la soledad, nunca integral, del poeta chileno se transforma en *España en el corazón* en acto de comunión social. Frente al supuesto ensimismamiento de las dos *Primeras Residencias* encontramos el ansia de comunidad con las fuerzas de la naturaleza.

El retorno al paraíso perdido anuncia una época caracterizada por la libertad y la comunicación a través de la reintegración al hombre primordial. Esta experiencia plural, unitiva, es el fin de la poesía [9]. La plenitud o armonía erótica constituye la dialéctica del lenguaje poético, que transfigura historia y mundo. La desajenación o respuesta a la opresión nuevamente se realiza por el erotismo y un surrealismo telúrico del retorno a lo sagrado original:

todo se transfigura y es sagrado.
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan.

Ese centro en que el hombre recobra su identidad se logra superando esa alienación sociológica, que impide la realización del hombre y del mundo a causa de los condicionamientos sociohistóricos en que vive:

el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres
al hombre de sí mismo
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombre, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos.

El recuerdo de amores históricos desgraciados, como los de Abelardo y Eloísa, la imposibilidad de recuperar ese hombre adánico anterior a la escisión, sirven para reforzar la importancia de la palabra poética como medio de integrar hombre y realidad a partir de la nada, ya que todo acto de creación supone un acto de aniquilación. La construcción del tiempo presente garantiza esa recurrencia amorosa a la que aspira el poeta:

tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso.

El yo, sujeto lírico, en su incierto peregrinar se confunde con el «tú» confesional («no pasa nada, callas, parpadeas») para cuestionarse, me-

[9] «La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se hace otro, y así él es al mismo tiempo éste y aquél, él mismo y el otro.» O. PAZ, *El arco y la lira*, México, 1956, pág. 175.

diante el repaso del trágico balance de múltiples muertes, desde Abel a Madero, si ese tiempo histórico no ha dejado su huella en el presente, si es posible abolir ese tiempo pasado. Momentos históricos, heterogéneos, pluralidad de personajes que parecen reintegrarse en ese futuro que es presente. Momentos trágicos que «son llamas», es decir, trascendencia en sí, llama como afirmación de la vida y la muerte, presente instantáneo donde se recupera el no saber. Pero estas tragedias históricas personales, aunque irrepetibles en la persona de sus ejecutores, tienen que ser ejemplares para esta plenitud o conquista humana a que aspira el poeta en el presente:

¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?

El pasado arquetípico dentro de la concepción temporal del mundo azteca es una realidad intemporal, principio original que se confunde en el presente:

su muerte ya es la estatua de su vida,
un siempre estar ya nada para siempre.

El hablante poético, identificado con el lector, cuestiona la ajenidad de una vida que ni en el pasado inmemorial le perteneció: «¿La vida, cuándo fue de veras nuestra?» Primero, la vida se busca en una alteridad («salir de mí, buscarme entre los otros»), que va a conducir a la conjunción con ese otro yo («no soy, no hay yo, siempre somos nosotros») para volver a separarse y terminar en ese vacío desde donde se inicia nuevamente la creación:

fuera de ti, de mí, siempre horizonte
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos.

La vida se alcanza no sólo con la fusión o identificación con la naturaleza—bajo la multiplicidad unitaria arquetípica: Eloísa, Perséfora, María—, sino en comunidad con el contacto real con el mundo concreto que le rodea:

cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo
cara de solitario colectivo
despiértame, ya nazco.

La contradictoria y superadora unidad del yo-tú se reitera con más fervor en esa presencia actual de donde surge el ser:

adonde yo soy tú somos nosotros
el reino de pronombres enlazados.

El poema va aproximándose al fin a través de una invasión sensorial que, como al principio, saca al hombre de su ensimismamiento, incorporándolo al presente. El círculo onírico de los dioses aztecas ha de ser igualmente integrado en un vasto círculo, en el que se incluyan hombre y mundo. La relación con la historia mexicana, como reflejan los últimos versos del poema, ha de ser siempre vivificadora, fluyente. El pasado no es, como en Proust, una recuperación afectiva, sino un elemento que puede aportar una vía en el presente para que el hombre encuentre su identidad. Y es el sol, la palabra poética hecha «cuerpo», el elemento que puede aportar mediante su reciprocidad transformadora la posibilidad de que en el retorno cíclico, no sucesivo, se encuentra la renovación del pasado y la posibilidad transformadora del tiempo fluyente:

y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía.

Piedra de sol se cierra con los seis versos iniciales, como un retorno a la presencia del ser siempre abierto a la posibilidad de alcanzar ese instante que va a llegar con la precisión matemática anunciada por el calendario, pero abierto igualmente a la posibilidad del hombre de transformar sus experiencias en esos instantes plenos. Quizá al final todo converge porque todo es uno, síntesis identificatoria que Paz adscribe a la palabra o verdad poética que se realiza en la vida. El tiempo cíclico (mítico) no excluye la creación libre dentro de este devenir de momentos presentes. La creación poética es, pues, continuidad, dinamismo propio del lenguaje [10] que se crea desde sus propias destrucciones. El presente siempre como proyección a ese aquí y ahora fluyente en el que se realiza la síntesis soledad-solidaridad.

JOSE ORTEGA

University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
Kenosha, Wisconsin 53140 (U.S.A.)

---

[10] «The circle is not closed, however, for with the awareness gained the poet is no longer the self which began the pilgrimage; this is a spiral, not a circular trajectory, back to the starting-place, but now transformed by the experience which is the poem it self.» RACHEL PHILLIPS, *The Poetic Modes of Octavio Paz*, Oxford Univ. Press, 1972, pág. 21.

DE "ESPACIO" A "PIEDRA DE SOL"

El hombre se mueve en las dimensiones de tiempo y espacio, de modo que el poeta ha de preguntarse inexorablemente en algún momento de su vida por su temporalidad y su espacialidad. Estos dos conceptos suelen darse unidos en un mismo poema que se encare con las preocupaciones ontológicas de su autor, ya que, en efecto, suelen ser confluentes. Es lo que ocurre en dos extraordinarios poemas contemporáneos escritos en lengua española: «Espacio», de Juan Ramón Jiménez, y «Piedra de sol», de Octavio Paz. Las semejanzas entre ellos son muy numerosas, como trataré de mostrar, no sólo por lo que respecta al tema, sino incluso a su vehiculación sintagmática.

Paz conoce y ha alabado «Espacio», pero Juan Ramón no pudo leer la edición de «Piedra de sol» ni siquiera en su primera tirada porque ya entonces se hallaba gravemente enfermo de melancolía y decidido a no vivir más. Paz sitúa «Espacio» en la cumbre de la poesía contemporánea: «'Espacio' es algo aparte y no sólo por su extensión, sino por la velocidad del lenguaje y de la visión, por la presencia constante de la crítica—acicate que hace del discurso un delirio vertiginoso—. (...) Es un poema extenso y, al mismo tiempo, vuelto sobre sí mismo y esto lo une a la tradición hispanoamericana más que a la española: *Altazor, Muerte sin fin,* 'Cumbres de Macchu-Picchu' y algún otro poema. Es verdad que los otros poetas españoles han escrito también poemas largos, pero ninguno de ellos, a la inversa de lo que ocurre con los hispanoamericanos, es un experimento con la *forma* misma del poema extenso. (...) Uno de los textos capitales de la poesía moderna, el testamento del yo poético dirigido a un 'legatario expreso' aunque improbable: los poetas de hoy, empeñados en abolir el yo poético como nuestros predecesores abolieron a Dios» [1].

La publicación de «Espacio» tiene también historia; las dos primeras partes o «fragmentos», como dice el autor, aparecieron en la revista mexicana *Cuadernos Americanos* (número 5 de 1943 y número 5

[1] Octavio Paz: «Una de cal...», en *Papeles de Son Armadans,* Madrid-Palma de Mallorca, número CXL, noviembre 1967, págs. 190 y s.

de 1944), en verso libre o «desnudo», por emplear de nuevo su terminología; una sección del fragmento tercero se dio a conocer en el diario bonaerense *La Nación* (11 de enero de 1953) con el título de «Leyenda de un héroe hueco», en prosa. El poema completo, con sus tres fragmentos en prosa, vio la luz en la revista madrileña *Poesía Española* (número 28, abril de 1954), y en prosa pasó a la *Tercera antolojía poética* (1957), con la única diferencia de que suprimió unas pocas líneas del fragmento tercero. Por fin, «Espacio» ha quedado incorporado a la edición póstuma de *En el otro costado* (Madrid, 1974).

En cuanto a «Piedra de sol», se hizo una edición de sólo trescientos ejemplares en septiembre de 1957 para la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica; la misma editorial mexicana lanzó al año siguiente *La estación violenta* (1948-1957), al que se incorpora definitivamente el poema «Piedra de sol». El título de este libro tiene una clara resonancia juanramoniana, pues evoca *La estación total, con las canciones de la nueva luz* (Buenos Aires, 1946). Otra semejanza se observa en los versos 148 y 149 de «Piedra de sol», que dicen: «Todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro», con un verso juanramoniano, «Todas las rosas son la misma rosa», del poema «¡Amor!» de *Poesía* (Madrid, 1923).

Poemas circulares

«Espacio» y «Piedra de sol» son dos poemas circulares que concluyen con las mismas palabras de su comienzo. Juan Ramón Jiménez empieza diciendo: «'Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo'. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin». Y termina así: «¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: 'Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo'. ¿Y te has de ir de mí, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?» Octavio Paz principia su poema con letra minúscula, y los cinco endecasílabos y medio de su arranque los coloca al término impreso del poema, dejándolo suspenso de dos puntos que incitan a continuar de nuevo la lectura infinitas veces:

y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

La razón de esta peculiaridad se debe a que el espacio y el tiempo son también circulares y vuelven a empezar allí donde creíamos que terminaban. Las nociones de infinito son relativas, como ya sabían los pueblos primitivos y las culturas orientales. También Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz en estos poemas que incluyen a retazos sus vidas y experiencias literarias, sus lecturas y afanes, sus amores y preocupaciones. En esa rueda giratoria que es la vida propia se halla todo el pasado junto al futuro y se patentiza el presente. A la vez, la temporalidad influye sobre la espacialidad, y un lugar cualquiera puede ser otro diferente. Tales son las tesis admitidas por las mitologías más antiguas, y asimismo expuestas en estos dos poemas. La idea, pues, no tiene nada de original, pero la escritura de los poemas sí lo es, y por ello nos interesan. No son los únicos poetas contemporáneos inquietos por el tema; recuérdese, por ejemplo, el comienzo del primero de los *Four Quartets* de Eliot: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past».

Conocemos bien el origen de ambos poemas. Juan Ramón Jiménez escribía a Enrique Díez-Canedo el 6 de agosto de 1943: «La Florida es, como usted sabe, un arrecife absolutamente llano y, por tanto, su espacio atmosférico es y se siente inmensamente inmenso. Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor» [2]. En los últimos años de su vida consciente, entre 1952 y 1954, cuando residía ya en Puerto Rico, deseó poner en prosa toda su obra en verso, y «Espacio» cambió de apariencia, pero sin modificar sus palabras.

«Piedra de sol» alude desde el título a la Piedra del Sol, el primitivo calendario mexicano. En un comentario inserto en la primera edición de este poema señalaba Octavio Paz su decidida sumisión temporal: «Este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina, sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro» [3].

[2] ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: *Juan Ramón Jiménez en su obra,* El Colegio de México, 1944, páginas 375 y s. También en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Cartas literarias,* Barcelona, Bruguera, 1977, páginas 65 y s.

[3] Cito por el texto de JOSÉ EMILIO PACHECO: «Descripción de 'Piedra de sol'», en *Aproximaciones a Octavio Paz,* recopilación de Angel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974, pág. 173.

Heidegger analizó la temporalidad como explicitación del ser-en-el-mundo. El ser se temporaliza en relación con el mundo y así temporaliza al mundo, y esta relación es su historia misma. Espacio y tiempo se muestran unidos, y reflexionar sobre ellos es acercarse a la esencia del hombre. La nada permanece al fondo para asegurar la trascendencia del ser, por lo que pertenece a la esencia del ser mismo. En esta situación puede insertarse al destino, citado o invocado a menudo en «Espacio» y omnipresente en «Piedra de sol». Heidegger señaló que la filosofía occidental había nacido desde la perspectiva del tiempo, con el afán de aclarar la cuestión del ser desde el tiempo [4]. Así sucede también con buena parte de la poesía actual.

Un presente infinito

A punto de terminar el fragmento primero se da cuenta Juan Ramón Jiménez de que espacio y tiempo están en él y él es y se explica desde ellos: « ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi; inmensidad y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! » Idéntica sensación expresa Octavio Paz a partir del verso 330:

no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!

El aquí y ahora se traspasa de inmensidad y trastrueca sus dimensiones. Los conceptos de cerca y lejos, ayer y mañana pierden los contornos, y así puede asegurar Juan Ramón que su destino es inmortal porque se halla fuera de la temporalidad. La conciencia de esa fusión de tiempos y lugares ha inspirado estos dos poemas, como si sus autores quisieran desvelar los secretos del existir por medio de la palabra lírica en una serie de instantes acumulados en varios años y en diversos sitios. En ambos poemas se da marcha atrás en la historia y se menciona a personajes reales y literarios de otras épocas con una clara intención de resaltar la redondez del espacio y el tiempo. Un tema atrae los demás sin seguir un orden lógico.

La exposición de esa teoría queda ordenada claramente en Juan Ramón, ultimando ya el fragmento primero: «No es el presente sino un

---

[4] Ideas tomadas de *Introducción a la metafísica,* de Martin Heidegger, trad. de E. Estiu, Buenos Aires, Nova, 1959.

punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande. No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí». Y Paz se pregunta por sí mismo y por su estancia en algún lado a partir del verso 260: «dónde estuve, quién fui, cómo te llamas, / cómo me llamo yo: / ¿hacía planes / para el verano—y todos los veranos— / en Christopher Street, hace diez años. (...) ¿Por la Reforma Carmen me decía / 'no pesa el aire, aquí siempre es octubre', / o se lo dijo a otro que he perdido / o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?, / ¿caminé por la noche de Oaxaca, (...) ¿desde el hotel Vernet vimos el alba...» Siguen más citas de lugares y tiempos para exponer sus recuerdos del Madrid en guerra, cuando «en la Plaza del Angel las mujeres / cosían y can*taban con sus hijos, / después sonó la alarma* y hubo *gritos*».

En la circularidad donde se hallan evocan ambos poetas a numerosos personajes. Diríamos que son encuentros en los círculos, así como Dante y Virgilio vieron a muchas personas en los círculos infernales. Las coincidencias a este respecto entre Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz obedecen al deseo de poner en comunicación intemporal a personajes arquetípicos de cada época a manera de representantes de un saber. Así, a poco de empezar el tercer fragmento de «Espacio» tropezamos los nombres de Shelley, Buda, Barrabás y Cristo, San Pablo, Longino y la reina Zenobia, Carlyle y Keats, Anacreonte, George Sand, Goethe y Schiller, Pierre Curie, Charles Morice y Gauguin, García Lorca, el duque de T'Serclaes y Tilly y León Felipe, el doctor Negrín y Antonio Machado. A partir del verso 440 de «Piedra de sol» se alude a Abel sin nombrarlo y se nombra a Agamenón, Casandra, Sócrates, Critón, Esculapio, Bruto, Moctezuma, Robespierre, Churruca, Lincoln, Trotski y Madero. Como se ve, no hay la menor coincidencia de personajes, pero la intención es la misma: Juan Ramón quiere resaltar cómo el destino de esos seres era inevitable y es inmortal a través de la historia, mientras que Paz relaciona a unos seres que padecieron muerte violenta porque tal era su destino y «su muerte ya es la estatua de su vida, / un siempre estar ya nada para siempre» (496-97), ser y no ser como preguntas abiertas sin respuesta.

En otro momento de sus poemas coinciden los autores al mencionar a Eloísa y Abelardo, los trágicos amantes que tan cara pagaron su pasión. En unos poemas que inventarían el destino del hombre era imprescindible que apareciese el tema del amor, tanto en sus configuraciones arquetípicas como en la propia experiencia de los autores. Así, Juan Ramón menciona en el fragmento tercero a Ofelia, Otelo y Desdémona,

mientras que Paz propone varios nombres de amadas célebres: «he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María» (versos 114-15). Sin embargo, la historia de Pedro Abelardo y Eloísa es la que atrae más a los dos poetas, quizá por ser el protagonista un intelectual y haber sufrido realmente una mutilación tan espantosa.

Juan Ramón Jiménez se dirige al autor de la *Historia calamitatum* para echarle en cara que después de la castración ingresaran los dos en un convento, ya que el amor es indiferente a las relaciones sexuales, y Eloísa ejemplifica el amor. Es un largo párrafo del fragmento primero, muy interesante por demostrar una vez más cuál era el ideal amoroso del poeta, después de haber amado idealmente a las muchachas de su pueblo, con las que ni siquiera hablaba; a las monjas del Sanatorio del Rosario o a mujeres que nunca llegó a conocer: «Y ella, en medio de todo, intacto de lo bajo entre lo pleno. Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así, el ideal existe, no hay que falsearlo. Tu ideal existió; ¿por qué lo falseaste, necio Pedro Abelardo? (...) si ella era el centro de tu vida, su vida, de la vida, y hubiera sido igual contigo ya capado que antes, si era el ideal. No lo supiste, yo soy quien lo vio». En Paz la historia queda narrada en seco a partir del verso 375:

«déjame ser tu puta», son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;

a continuación explica que es preferible matar, suicidarse, cometer incesto o adulterio, ser homosexual, todo antes que ceder a las leyes sociales. El feroz castigo de Pedro Abelardo fue debido a su falta de coraje, menor que el de Eloísa; parece que el poeta de vuelta dialécticamente a la tesis aceptada de que la transgresión de las leyes merece una reprensión por parte de la sociedad: en este caso, por haber cedido a los dictados de las leyes se recibe un castigo cruel en vez de una recompensa. Por eso indica a continuación una serie de conculcaciones de las leyes sociales en torno a la sexualidad, manifestando que es preferible caer en cualquiera de ellas, ser un rebelde, a obedecer.

El amor es un círculo

Nueva coincidencia entre los dos poetas: consideran también al amor como un círculo que se repite sin cesar a lo largo de la vida. Espacio, tiempo y amor son circulares; lo que ocurrió una vez vuelve a ocurrir, todo pende de un instante que retorna a lo mismo. Por eso todas las

rosas son la rosa y todos los rostros son el rostro, la única rosa y el único rostro posibles para cada hombre, repetidos en cada nuevo encuentro. Ser es haber sido y llegar a ser, amar es haber amado y llegar a amar. Estamos ante una interpretación poética del mito del eterno retorno.

La idea se halla muy claramente expresada al comienzo de «Espacio», después de manifestar Juan Ramón que había nacido en el sol: «Adiós, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día». Porque retorna el amor a diario puso como divisa de sus versos el lema «Amor y poesía cada día», equiparando así el amor y la poesía en los años próximos a su boda. Paz, por su parte, no hace una declaración tan explícita, pero lo da a entender en dos momentos de «Piedra de sol»; el primero, a partir del verso 205, a continuación de haber descrito el cuerpo de la mujer amada como de piedra con sabor a polvo en la boca:

tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,

De modo que el cuerpo de piedra es como un pasadizo que termina en la entrada y vuelve a empezar, así como la Piedra del Sol es circular porque alcanza el principio después de coronar un ciclo temporal del planeta Venus, y Venus en la mitología romana era la diosa del amor precisamente. La confluencia de mitos y símbolos permite al poeta convertir en piedra el cuerpo de la mujer y hacerlo como un pasadizo circular semejante al calendario mexicano. Poco más adelante, al relatar los bombardeos sobre Madrid en 1937, habla de dos amantes que hicieron el amor exactamente «por defender nuestra porción eterna» (verso 296), por mantener la eternidad de los instantes nada menos que en uno de gran peligro para la vida, y continúa ampliando los detalles característicos de su concepción del tiempo y el amor:

porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,

como en este mismo poema erótico se pone de manifiesto al volver de la última a la primera página, reiniciando su curso como lo hacen los años. Las desnudeces enlazadas metaforizan el acto sexual, expresión más cotidiana del amor, aunque no lo sea en la concepción juanramoniana de la vida, según se acaba de ver; el amor, pues, según Paz, salta el tiempo y reinicia el camino, suprime el mañana y el ayer y eterniza el presente en una sucesión ininterrumpida de instantes. Otra vez des-

cubrimos el paralelismo con «Espacio», en la exclamación final del fragmento primero: «¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!» Ni acaba ni empieza, hay que añadir.

El amor viene a ser un ejemplo de la concepción superior manifestada no sólo en estos dos poemas, sino en toda la obra poética de Juan Ramón Jiménez y de Octavio Paz. El amor es en algunos momentos esencial y definidor de posturas más que estéticas, aunque la inquietud primordial de ambos poetas a lo largo de toda su obra puede circunscribirse a dos grandes temas: el tiempo con su acercamiento a la eternidad y la palabra con su capacidad para eternizar algo de la vida individual. Sus poemas procuran investigar líricamente acerca de las posibilidades de comunicación por medio de los signos para mantener la vigencia del pensamiento humano y así perpetuar al hombre en el tiempo. En sus versos encontramos desarrollada la idea de que la poesía es dinámica por basarse en palabras características de una época sociocultural. No es extraño su respectivo interés por las culturas orientales y su colaboración en las traducciones de poetas orientales al español (Tagore, Basho). Se plantean, pues, el asedio del presente antes que cualquier otro concepto, ese presente capaz de contener el pasado y el futuro con todo lo que en ese instante anima o perturba el ánimo.

Tiempo luminoso

En el arranque de «Espacio» leemos la convicción del dinamismo vital que inspira al poeta: «'Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo'. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente solo, sino fuga raudal de cabo a fin». Los dioses eran los dueños del tiempo en todas las mitologías; Juan Ramón encontró en 1948 a su «dios deseado y deseante» y se enredó con él «en lucha hermosa / de amor», divinizándose él mismo por medio de su obra poética; no se olvide que le gustaba recordarse en su infancia con el apelativo de niñodiós. Y en este poema, el más largo, hondo y trascendente que escribió, se equipara a los dioses por cuanto posee «la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir», es decir, la conciencia del tiempo en presente absoluto, un presente capaz de englobar el pasado y el futuro. Coincide, cómo no, con Paz en su poema «Viento entero» (impreso aislado en 1965 e incluido en *Ladera Este* en 1969), cuyo estribillo afirma: «El presente es perpetuo». Y en «Piedra de sol» se desarrolla esa idea a partir del verso 189:

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,

lo que pasó no fue, pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece.

El vaivén temporal le permite decir al poeta que la vida pasada y la futura son una con la presente, y juega con el verbo volver al referirse a la vuelta del tiempo que no vuelve el rostro, esto es, que no mira al pasado, porque el pasado es presente ahora mismo, un presente absoluto. Lo que está sucediendo ahora quizá ocurrió ya hace siglos o puede ser que ocurra dentro de muchos siglos. Así, estar en el tiempo equivale a fluir indeterminadamente, y en consecuencia el espacio se modifica a la vez.

Las meditaciones en torno al tiempo conducen a la idea de la muerte, es inevitable. En estos dos poemas salta alguna vez el tema, pero no constituye su centro a pesar de que sus autores se han referido a él con frecuencia. En el círculo del tiempo se adivina un retorno a los orígenes ya adelantado en la sabiduría oriental, y Juan Ramón y Paz han estudiado y expuesto el asunto a menudo, pero no en estos poemas.

Finalmente, fijémonos en otra coincidencia de «Espacio» y «Piedra de sol»: la luz interior. Hay un momento en que Juan Ramón Jiménez se pregunta, en el fragmento primero, si ha dormido, porque se siente en un tiempo especial, en una «hora celeste y verde toda», mientras las paredes y las puertas, límites del espacio, se desvanecen, y el alma vaga sin sujeción al tiempo y al espacio. Entonces añade: «Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros, que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo». Se describe un espacio interior, lo que podríamos llamar un «paisaje del alma», en el que los signos del mundo externo se corresponden a los interiorizados vistos gracias a la luz de dentro, por otro nombre la conciencia.

Octavio Paz se refiere igualmente a la luz interna que ilumina todo el cuerpo de la mujer precisamente cuando el poema empieza a dirigirse a ella de forma directa. Relata cómo la luz filtrada llena de color algunas partes del cuerpo femenino, y a través de él se siente capaz de contemplar el mundo, con la luz emanada del cuerpo. Por eso el cuerpo se identifica casi con el sol o al menos con una parte del sol (roca solar dice que es, un fragmento del astro en imagen poética irreal por completo, pero que alude otra vez a la piedra solar o calendario primitivo). Leamos a partir del verso 27:

cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,

color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia.

De modo que la luz interior hace transparente el cuerpo de la mujer, y por medio de él se hace transparente asimismo el mundo ante los ojos del poeta enamorado. Paz conoce la transparencia del mundo a causa del amor, así como Juan Ramón Jiménez la conoció al producirse su encuentro con el dios deseado y deseante, según explica al final del primer poema de *Animal de fondo:*

Eres la gracia libre;
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.

También el dios juanramoniano es el amor, el fondo del amor, un horizonte despejado en un espacio sin fin, una belleza sin descanso ni fin. El lenguaje de este libro, como el de «Espacio» y el de «Piedra de sol», precisa en ocasiones de un interpretación debido a la acumulación de símbolos; es que son poemas que plantean y desarrollan una pregunta esencial para el hombre: adónde va. En el círculo del espacio y el tiempo la cuestión adquiere proporciones casi filosóficas, ya que se remonta al sentido del ser. Naturalmente, ni Juan Ramón Jiménez ni Octavio Paz intentaron escribir un tratado de metafísica, sino poemas; pero Heidegger afirmó que la poesía es la topología del ser y que el pensamiento se ordena por medio de la poesía. Son voces paralelas. Dos de los más grandes poemas escritos en español en nuestra época han adoptado una forma parecida de expresión porque abordaban un tema semejante.

ARTURO DEL VILLAR

Francisco Silvela, 57
MADRID-6

"BLANCO": UNA SINTESIS POETICA DE TRES CULTURAS

A diez años de la publicación de su primer poema, «Piedra de Sol» [1], su poema más mexicano, Octavio Paz publica en 1967 su poema más cosmopolita, *Blanco* [2], que sintetiza la vida y la obra del poeta en esa década. *Blanco* es un poema de síntesis en que en él claramente se reflejan las tres culturas que han tenido mayor influjo en Paz, a saber: la cultura india, en la forma del tantrismo; la cultura de los antiguos mexicanos, en la forma del ciclo de Quetzalcóatl, y la cultura hispánica, en su gran tradición mística. El propósito de este estudio es el de indagar estas influencias culturales en Blanco y mostrar su fondo común, la síntesis poética de las tres.

Tres aspectos del tantrismo han llamado la atención de Octavio Paz: 1) el aspecto metafísico de la unión de contrarios; 2) el aspecto sexual que interviene significativamente en el aspecto metafísico, y 3) el aspecto lingüístico [3].

En la nota introductoria a *Blanco* y en el epígrafe, Paz sugiere el trasfondo oriental: la composición física del poema se asemeja a «un rollo de pinturas y emblemas tántricos» y las distintas partes del poema «están distribuidas como las regiones de una mandala» *(Ladera,* 145). En este sentido, el poema es una síntesis: es un mandala tántrico.

Aunque por lo general circulares, los mandalas igualmente pueden ser rectangulares, especialmente en la tradición tántrica [4]. Esta forma es, según Heinrich Zimmer, la *śiśirita* o tembleque *(Ibid.).* Tal mandala representa un santuario rectangular con cuatro puertas que dan a los cua-

---

[1] México: Fondo de Cultura Económica, Colección Texontle, 1957. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Piedra* y el número de la página entre paréntesis.

[2] Por la naturaleza misma de *Blanco,* toda referencia a este poema se hace, en primer lugar, a la primera edición (México: Joaquín Mortiz, 1967), y, en segundo lugar, a su inclusión en *Ladera este* (México: Joaquín Mortiz, 1969), cuyo número de página se dará entre paréntesis.

[3] Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), págs. 51-95. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Conjunciones* y el número de la página entre paréntesis. Véase también de Octavio Paz, «El pensamiento en blanco», en *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1973), págs. 46-53.

[4] Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization,* ed. Joseph Campbell (New York: Harper Torchbooks, 1962), pág. 143. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Zimmer* y el número de la página entre paréntesis.

tro lados y su centro es el asiento del dios del que adora. Como todo mandala, el mandala tántrico es a la vez un *yantra* y un *mantra.*

Al ser un *yantra,* el mandala es una forma geométrica que da expresión visual a un atributo divino o a una fórmula verbal (el *mantra):* «In Hindu devotional tradition, 'yantra' is the general term for instruments of worship, namely, idols, pictures, or geometrical diagrams» *(Zimmer,* 141). Es un instrumento para hacer *yam,* designando esta palabra la idea general de control, dominio. Este vehículo puede adoptar dos formas, una estática, otra dinámica: «The pattern may suggest a static vision of the divinity to be worshiped, the superhuman presence to be realized, or it may develop a series of visualizations growing und un folding from each other as the links or steps of a process» *(Zimmer,* 141-142).

Zimmer (142-143) explica que el yantra dinámico es una expresión del Absoluto y funciona en dos direcciones: primero, hacia adelante como una evolución; luego, hacia atrás como un proceso de involución. De esta manera, duplica las etapas o aspectos de la manifestación del Absoluto en la evolución e involución del universo. El devoto tiene que seguir este proceso de dos maneras: como un desarrollo tempo-espacial y como algo que trasciende las categorías del tiempo y el espacio, es decir, una simultaneidad de aspectos contrarios en una Esencia. Mientras los diagramas dinámicos sugieren un proceso continuo de expansión desde el centro hacia la circunferencia, el cual requiere la intervención del tiempo para que se efectúe, los mismos diagramas han de ser aprehendidos como una escala de los grados del ser manifestados simultáneamente, con el valor más alto en el centro. Estos grados simbolizan las varias transformaciones del Absoluto en el plano fenomenal de *Maya-Shakt,* y al mismo tiempo dan un análisis pictórico de la estructura del alma y cuerpo del hombre.

La palabra *mantra* quiere decir instrumento mental. La raíz *man* quiere decir pensar o tener en mente, y el sufijo *tra* se usa en la formación de los sustantivos para indicar instrumentos o herramientas. Dice Zimmer: «*mantra* therefore, is 'an instrument for evoking or producing something in our minds', specifically, 'a holy formula or magic spell for evoking or bringing to mind the vision and inner presence of a god'» (140). Originalmente, el *mantra* era un instrumento verbal con el poder de crear una energía mental y cristalizarla en la mente: «The term *mantra-sakti* is employed to denote this magic power posessed by words when they are brought together in a formula or effective slogan» *(Zimmer,* 141), n.). Esta fórmula es el poema *Blanco,* que es un mandala tántrico: *yantra* y *mantra.*

Blanco puede considerarse como un *yantra* dinámico, una estructura

geométrica [5], modelo del Absoluto, de acuerdo con las particularidades de su construcción, específicamente las del contenedor, que encierra el cuerpo del poema. *Blanco* es un *mantra* por ser una creación verbal, palabras que se leen y que llevan al «blanco», meta y todo, el contenido del contenedor. Estos dos aspectos, *yantra* y *mantra,* forman la primera aproximación al poema.

La caja de cartón que es el contenedor de la edición príncipe del poema presenta a las claras todas las características de un *yantra* tántrico. Intervienen en su construcción el dibujo y el color: contiene a un lado un rectángulo negro, dentro del cual hay otro amarillo, dentro del cual hay otro negro; y al otro lado un rectángulo blanco, dentro del cual hay otro amarillo, dentro del cual hay otro blanco. Como cada rectángulo tiene cuatro lados, hay doce a cada lado de la caja de cartón y existe una progresión aritmética que se basa en el factor cuatro, cuya totalidad es divisible por el número tres. Significativamente, aparecen aquí los números uno, dos, tres, cuatro y doce: uno, el color amarillo y el contenedor en su totalidad; dos, el blanco y el negro; tres, el número de rectángulos a cada lado; cuatro, el número de lados del rectángulo, y doce, el número de lados de los tres rectángulos. Estos números, según Jorge Eduardo Cirlot, tienen el siguiente simbolismo: (1) la unidad; (2) la dualidad, el mundo de los contrarios; (3) la síntesis espiritual, la resolución de los contrarios, el producto armónico de la actuación de la unidad sobre la dualidad; (4) la situación humana, natural y la organización racional, y (12) el orden cósmico y la salvación [6].

El centro de este contenedor o *yantra* es el rectángulo negro a un lado de la caja de cartón y el blanco al otro. Es decir, la presencia y ausencia de todo color que, en función simbólica, quiere decir, lo Absoluto que se manifiesta en una corriente bipolar sucesiva y simultáneamente como presencia (todo y blanco) y ausencia (nada y negro). El blanco y negro aparecen aquí como verso y anverso de una misma estructura: el contenedor y el color amarillo que le son comunes. En el poema, el color amarillo va junto con la sensación. Por eso, el contenedor es un *yantra* que nos lleva del centro al exterior y al revés, del exterior al centro y pasa de la unidad, el cajón, a la dualidad, el blanco y el negro, hacia la superación de los contrarios y al orden cósmico a través del vehículo de trascendencia que son los sentidos, el color amarillo. El sentido básico es el de la transcendencia de la dualidad y la re-

[5] Para otras consideraciones sobre la forma de un poema de Paz con específica connotación religiosa, véase el poema «Custodia» en *Ladera este,* pág. 127.

[6] *A Dictionary of Symbols,* traducción de JACK SAGE (New York: Philosophical Library, 1962), páginas 222 y ss. Véase también JEAN CHEVALIER y ALAIN GHEERBRANT, *Dictionaire des Symbols,* 4 vols. (París: Seghers, 1973), IV, 348-349; II, 188-191; IV, 333-338, 72-77, y II, 209-211.

cuperación de la unidad hecha posible en y por los sentidos. Estas consideraciones son igualmente aplicables al contenido, el poema.

El contenido del rectángulo es circular: el poema va, como Paz especifica, «de lo 'en blanco' a lo blanco—al blanco—», «del silencio al silencio» *(Ladera,* 145). Pero, en su despliegue circular, figura lo cíclico en que adopta una marcada polaridad y un ritmo: creación y destrucción, indicadas por el epígrafe del poema.

El epígrafe comprende dos citas: una del *Havajra Tantra,* «By passion the world is bound, by passion too it is released); y la otra de Mallarmé, «Avec ce seul objet dont le Néant s'honore» *(Ladera,* 146). Las palabras «bound» y «released» duplican el ritmo de unión y dispersión, evolución e involución, tan características de la creación y destrucción como manifestación del Absoluto, como ha apuntado Zimmer. Evolución e involución son un movimiento cíclico cuyo denominador estructural es el número dos e intervienen en la composición del poema, primero en su apariencia exterior y luego en su lectura.

Para leer *Blanco,* en la primera edición, hay que abrir el poema y desdoblar la página. A medida que avanza la lectura se va doblando la página, que es una larga hoja plegada. Al final, ésta vuelve a su compacta forma rectangular original. De ahí que duplique la estructura de un *yantra:* el poema se expande, listo para la lectura, y se contrae mientras se lleva a cabo la misma. Por otra parte, la creación del poema es su destrucción: el lector va doblando la página, destruyendo la apariencia exterior del poema, mientras lo crea en la lectura. Así, la forma y el sentido de *Blanco* son un ritmo físico-mental de creación mental y destrucción física. Este ritmo es visible en el arreglo interior del poema [7].

Paz ha especificado en detalle las maneras en que *Blanco* puede leerse. Estas múltiples lecturas posibles forman una progresión aritmética que se expande a base del número dos: *una* columna del centro; *dos* poemas a cada lado; *cuatro* variaciones dentro de cada columna que pueden leerse como cuatro poemas; *seis* posibles poemas en la columna del centro; y *ocho,* los poemas de la derecha y la izquierda en total. Es decir, una unidad que se expande a base de la dualidad. Penetrando en el poema desde el punto de vista físico, partiendo del contenedor, se va en un ritmo de contracción (4-2-1) y, leyendo el poema, en un ritmo de

[7] *Blanco* no sólo duplica la imagen del universo budista, sino también es un universo en el sentido etimológico del *uni-verso.* JOAN COROMINAS, en su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* IV (Berna: Editorial Francke, 1954), 715-718, ha notado ya la raíz común a universo y verso (lat. *vertere).* Asociadas a verter son las palabras derramar, vaciar, girar y cambiar, las cuales sugieren un movimiento centrífugo. La fuerza centrípeta opuesta sería el silencio: callar, bajar la voz (IV, 224). Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Corominas* y el número de la página entre paréntesis.

expansión (1-2-4-6-8). Estos poemas son un espejo exacto del sentido y la forma del tantrismo.

Según Paz, el tantrismo busca la unión de elementos contrarios sin suprimirlos:

> El supuesto básico del trantrismo es la abolición de los contrarios —sin suprimirlos; ese postulado lo lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es efectivamente concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo; la cópula es, como subraya Mircea Eliade, *samarasa «identité* de jouissance»: fusión del sujeto y el objeto, regreso al uno (*Conjunciones*, 70).

Las características sexuales aquí señaladas por Paz desempeñan un papel trascendental: hombre y mujer, falo (semen e iluminación) y vulva (vacuidad y sabiduría), son reflejos de los dioses y su unión es el arquetipo hermafrodita [8], el Absoluto no diferenciado.

Los dioses principales del tantrismo son Siva y Sakti, lo masculino y lo femenino, que juntos son la primera manifestación del Absoluto neutro. La tradición literaria del tantra los presenta en un diálogo en el cual la esencia secreta del Brahman se enseña a los seres humanos y en el cual se da instrucción en los medios de alcanzarla en el rito y la yoga (*Zimmer*, 172).

En el plano simbólico, Siva se representa por el *lingam*, el falo, y Sakti por el *yoni*, la vulva. La unión de los dos en el acto sexual es una unión a la vez física y metafísica: «Maithuna: dos en uno, el loto y el rayo, la vulva y el falo, las vocales y las consonantes, el costado derecho del cuerpo y el izquierdo, el allá arriba y el aquí abajo» (*Conjunciones*, 79). Según Paz (*Conjunciones*, 81-82), el cuerpo humano se ve en el tantrismo como un microcosmos. Tiene seis nudos o centros de energía sexual, nerviosa y psíquica, que en el tantrismo se llaman *cakras*. Estos centros, que se encuentran entre el órgano sexual y el cerebro, se comunican entre sí por medio de dos canales: el primero es masculino y del lado derecho; el segundo femenino y del izquierdo. Entre estos canales corre otro, el del centro. La unión de los dos canales en el tercero del centro es la consumación. La unión horizontal de los cuerpos es correspondida por otra vertical, del semen con el pensamiento y la iluminación. En el coito, el semen no se deja derramar; es retenido y sube por la espina dorsal hasta el cerebro donde estalla en un proceso que Paz califica de «operación alquímica y mística»: «La retención seminal es una operación alquímica y mística; no se trata de preservar la

[8] Véase el *Simposio* de PLATÓN en *Five Great Dialogues*, traducción de B. JOWETT (Roslyn, New York: Walter J. Black, Inc., 1942), págs. 178-183.

relación entre cuerpo y alma, sino de disolver al primero en la vacuidad» *(Ibid.)*. En *Blanco,* esta es la trayectoria de la «simiente», una de las palabras con que se inicia el poema *(Ladera,* 147), que es sinónimo general del semen y la semilla y sinónimo particular en el poema de la «palabra» que se presenta como una semilla. En *Blanco,* la «simiente» es semen, semilla y palabra y los dos poemas que se desarrollan a partir de la «simiente» central corresponden a los dos lados del habla en el tantrismo, el masculino y el femenino, Siva y Sakti, cuyo diálogo es el poema total.

Como bien ha visto la profesora Ruth Needleman, existe una estrecha relación entre los canales de energía sexual del tantrismo y la estructura de *Blanco* [9]. El símbolo general de la trascendencia en el tantrismo es el loto (la vulva), que es el símbolo de la *Prajñāparamitā,* la «sabiduría en la vacuidad», «fin y principio del saber»; divinidad del panteón budista y, en el mundo actual, una yogina que sirve de vehículo de trascendencia, lugar donde se unen los canales. *Prajñāparamitā* también es «visión y conido»: «Es 'un loto rojo de ocho pétalos' hecho de vocales y consonantes, 'que surge de la sílaba Ah...'» *(Conjunciones,* 86). Needleman ve en el símbolo del loto los ocho poemas que emanan de la columna central de *Blanco,* los dos canales, el masculino y el femenino, a cada lado del poema central, el poema de la palabra, que puede leerse como seis poemas, equivalentes al número de centros de energía o *cakras* *(Poetry and Reader,* 558).

El poema de la columna central emerge en forma de una «simiente» desde el silencio, al cual alude el susurro de las eses de las primeras tres palabras del poema: «el comienzo, el *c*imiento, la *s*imiente» *(Ladera,* 147) [los subrayados son míos]. Equivalente al espacio en blanco que precede el comienzo del poema, el silencio tiene un hondo valor simbólico. En un ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz explica: «el oficio propio del silencio es 'decir nada', que no es lo mismo que nada decir. El silencio es indecible, expresión sonora de la nada» [10]. El silencio está al principio de la experiencia poética, «el decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía» [11], y es la culminación del lenguaje: «el silencio no es el fracaso, sino el acabamiento, la *culminación* del lenguaje» *(Conjunciones,* 23). A la manera de Paz, Gabriel Celaya observa lo siguiente:

---

[9] «Poetry and the Reader», *Books Abroad,* vol. 46, núm. 4 (Autumn, 1972), 550-559. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Poetry and Reader* y el número de la página entre paréntesis.

[10] *Las peras del olmo,* edición revisada (Barcelona: Seix-Barral, 1971), pág. 35.

[11] *El arco y la lira,* 2.ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967), pág. 261. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Arco y lira* y el número de la página entre paréntesis.

Silencio, lenguaje único de lo inefable, voz que nada niega, voz infinita, voz vacía, que contiene apretado cuanto el lenguaje analógico despliega en fluencia sin fin, como la blancura contiene todos los colores que, al complementarse, se convierten en pura negación de cada uno de ellos. Silencio, porque ésta es la máxima de aquellas imágenes que nunca procuraron más que eso que él hace en grado supremo: Sugerir [12].

Así, el silencio, que como el color blanco, por contenerlo todo en potencia, se niega a sí mismo y se vuelve silencio y, sin embargo, contiene en sí un lenguaje en potencia que el poeta pone en función al verter sus palabras en el uni-verso del poema.

La «simiente» que evoluciona del silencio en el semen en la tradición tántrica y el color rojo del loto (vulva) de ocho pétalos, pero, en *Blanco,* el rojo se desarrolla junto con el negro que, unidos, apuntan hacia otra interpretación del poema basada en el influjo mexicano.

En su libro, *El pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos* [13], Jacques Soustelle señala que el rojo y el negro corresponden al este en el sistema simbólico de los antiguos mexicanos, sito de la resurrección y lugar donde se sacrificó Quetzalcóatl para luego convertirse en el planeta Venus: «Y desde el Norte el sol remontará nuevamente al Este, el lado del renacimiento, de los jóvenes dioses, del maíz nuevo, 'el país rojo y negro' *(Tlillán Tlapallan),* es decir, lo contrario de la muerte es la resurrección» *(Pensamiento cosmológico,* 32). El aspecto simbólico de los colores rojo y negro puede considerase parte de un todo compuesto de los siguientes elementos: 1) los colores y los puntos cardinales en la civilización azteca; 2) la estructuración e importancia de los cuatro elementos, y 3) la importancia de la semilla, el maíz.

Los antiguos mexicanos asignaban colores diferentes a los cuatro puntos cardinales. Soustelle los ha dividido entre colores fundamentales y colores secundarios de la siguiente manera *(Pensamiento cosmológico,* 80):

Puntos cardinales	*Colores fundamentales*	*Colores secundarios*
Este	Rojo	Amarillo, verde
Norte	Negro	Rojo, amarillo
Oeste	Blanco	Azul
Sur	Azul	Rojo, verde

[12] *Exploración de la poesía,* 2.ª ed. (Barcelona: Seix-Barral, 1971), pág. 146.

[13] Versión española de María Elena Landa A. (Puebla: Federación Estudiantil Poblana, 1959). Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Pensamiento cosmológico* y el número de la página entre paréntesis.

Entre los colores fundamentales y secundarios figuran todos los colores usados por Paz en *Blanco,* a saber: blanco, negro, amarillo, rojo, verde y azul [14].

El color blanco para los antiguos mexicanos se asociaba con el oeste y con Quetzalcóatl: «El Oeste es el lado de la blancura, pues Quetzalcóatl, como dios occidental, tiene la piel blanca» *(Pensamiento cosmológico,* 67). Igualmente, el oeste es el sitio de reunión de elementos contrarios, vida y muerte: «el Oeste es el punto de contacto de los dos mundos, el de la vida y la muerte, uniéndose la vida a la muerte (ocaso del sol), sea que vaya de la nada a la vida *(tamoanchan,* el jardín que es el sitio de los dioses y diosas de la resurrección)» *(Pensamiento cosmológico,* 32). El color blanco también puede asociarse con el este: blanco, avisa Soustelle, «es el color de las primeras horas del día, antes que surja el rojo sol de levante. Es, pues, el primer paso del alma resucitada, volviéndose hacia el cielo de los guerreros sacrificados» *(Pensamiento cosmológico,* 83).

El negro para los antiguos mexicanos se asociaba con el norte y este punto cardinal con la muerte, la noche, la oscuridad, el frío, la sequedad y la guerra *(Pensamiento cosmológico,* 87).

Así, el *yantra,* que es la caja de cartón que contiene el poema *Blanco* puede interpretarse como un ritmo fundamental de muerte (negro y norte) y resurrección y vida (blanco y oeste), mediando entre los dos el color amarillo, color secundario común al este y al norte, lo cual duplica la trayectoria de *Quetzalcóatl,* un ritmo de muerte y resurrección, lo mismo que «Piedra de Sol», de la unidad a la dualidad y la vuelta a la unidad [15].

De igual sentido es el *mantra,* el poema que va del color blanco al color blanco y se bifurca en dos colores, negro y rojo. Es decir, arranca del este, blanco, cielo de las primeras horas, país rojo y negro y termina en el oeste, el blanco. Así, el poema duplica el cielo de Quetzalcóatl y del planeta Venus, símbolo de este dios asceta.

En el arreglo tipográfico de las palabras, en *Blanco* se contraponen el negro y el rojo, lo cual es un ritmo de muerte y resurrección, norte y este, respectivamente. Pasa por cuatro colores: amarillo, rojo, verde y azul, para terminar en el blanco. La trayectoria de la palabra va de su

[14] Estos colores también se usaron en los *mantras* tradicionales. Así, nota John Bloefeld en su estudio *The Tantric Mysticism of Tibet* (New York: E. P. Dutton, 1970), págs. 194-195, que el *mantra Om Mani Padme Hum* se relaciona con los siguientes colores: *Om,* con el blanco; *Mani,* con el verde y el amarillo; *Padme,* con el azul y el rojo, y *Hum,* con el negro.

[15] En una nota al final de la primera edición de «Piedra de sol», Paz detalla la relación entre los 584 versos del poema y los quinientos ochenta y cuatro días del ciclo venusiano del calendario de los antiguos mexicanos *(Piedra,* págs. 43-44). Laurette Séjourné en *Burning Water. Thought and Religion in Ancient México,* traducción de Irene Nicholson (New York: Vanguard Press, 1957), página 157, señala que el papel de la época o sol de Quetzalcóatl es el de liberar al hombre de su dualidad. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Burning Water* y el número de la página entre paréntesis.

resurrección hasta su muerte y resurrección, del silencio al silencio, de lo blanco a lo blanco.

Junto con el desarrollo de la creación de la palabra, el poema del centro, el poema de la izquierda pasa por cuatro estados correspondientes a los cuatro elementos. Esto tampoco extraña dentro del contexto simbólico de los antiguos mexicanos.

Los antiguos mexicanos concebían a su mundo como el del quinto sol. Este sol sintetiza los cuatro elementos y es del movimiento. Su papel, como el sol de Quetzalcóatl, era la unión de los contrarios e iba precedido por cuatro soles anteriores: 1) Sol de la Noche o la Tierra (elemento tierra); 2) Sol del Aire o del espíritu puro (elemento aire); 3) Sol de la Lluvia de Fuego (elemento fuego), y 4) Sol de Agua (elemento agua) *(Burning Water,* 71-72).

En *Blanco* aparecen los cuatro elementos en el mismo sentido trascendental de ser cuatro momentos en la creación del poema erótico. Pero, obedeciendo los deseos de Paz, el orden en que aparecen difiere del de los soles de los antiguos mexicanos: fuego, agua, tierra y aire. Culmina con el aire, el puro espíritu liberado.

La civilización de los antiguos mexicanos, que se concebía pasando por cuatro etapas que son los cuatro elementos antes de llegar a la quinta, vio en Quetzalcóatl al héroe cultural porque éste les enseñó el cultivo del maíz haciendo posible el desarrollo de su civilización.

Si *Blanco* comienza en el este para terminar en el oeste, sigue no sólo la trayectoria de Quetzalcóatl, sino también la trayectoria simbólica del maíz. El este es el lado del «renacimiento» y, también, del «maíz nuevo» *(Pensamiento cosmológico,* 32). Por otra parte, el oeste es el país del «maíz maduro» *(Pensamiento cosmológico,* 20). Esta es, de igual manera, la trayectoria de la «simiente», que es el semen en el tantrismo, la «semilla» en la tradición de los antiguos mexicanos [16], y de la palabra poética que pasa por las tres vías de la mística tradicional en *Blanco,* lo cual apunta hacia la influencia de la cultura hispánica.

El arreglo espacial de las tres columnas en *Blanco,* que alternativamente se juntan y se separan, duplica un proceso místico. Cada columna se organiza a base de un sistema de valores que se presenta en un orden ascendente, culminando al final en el aire (columna de la izquierda, lado femenino y eros); en el azul (columna del centro, lenguaje), y en el entendimiento (columna de la derecha, lado masculino y logos):

[16] Para las relaciones etimológicas entre semen, semilla y simiente, véase a *Corominas,* IV, 181.

Izquierda	*Centro*	*Derecha*
Fuego	Amarillo	Sensación
Agua	Rojo	Percepción
Tierra	Verde	Imaginación
Aire	Azul	Entendimiento

El paso de un elemento estructural a otro en cada columna corresponde a un movimiento por las vías de la mística española tradicional: purgativa, iluminativa y unitiva.

Graciela Palau de Nemes observa que los elementos fuego y agua corresponden a la vía purgativa [17]. Quizá sea más correcto, por razones que se aducirán en seguida, limitar la etapa precisamente purgativa al elemento fuego y admitir en la unión del fuego y el agua una fórmula mística expresiva en general de la trascendencia.

Partiendo del silencio, la columna del centro, la del semen, la simiente y la palabra, busca expandirse. Este movimiento hacia la expansión se da en la forma de un ritmo: «Sube y baja», «Late» *(Ladera,* 148) [18], «Un pulso, un insistir / Oleaje de sílabas húmedas / Sin decir palabra», es decir, «Un presentimiento de lenguaje» *(Ladera* 151). Este pre-sentimiento e «insistir» son el principio del «instante», palabra y concepto frecuente en el léxico poético de Paz, como ha demostrado Rachel Philips [19]. En el sentido etimológico de la palabra, instante se deriva de instar, lo cual se relaciona con un «urgir con ahínco» y un «estar encima» o «estar de pie» *(Corominas,* II, 420-422). Este «urgir» o «insistir» es también un movimiento vertical tanto de la palabra como del semen que, por el deseo sexual, en el tantrismo, empieza a ascender por la espina dorsal hacia el cerebro. Movimientos análogos a este de la palabra son los de la columna de la izquierda que va hacia el aire y de la derecha que se dirige hacia el entendimiento, empezando con el fuego y la sensación.

El lenguaje presentido en la columna del centro busca transubstanciarse en el «Cáliz» de consonantes y vocales «incendiadas». Aquí, con el fuego, empieza la etapa purgativa y por primera vez aparece la mujer en la columna de la izquierda, doble del «Cáliz» en que ella es «Pan Grial Ascua», elementos de un sacrificio eucarístico. Al fuego y al co-

[17] «*Blanco,* de Octavio Paz: una mística espacialista», *Revista Iberoamericana,* núm. 74 (enero-marzo, 1971), 191. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Mística espacialista* y el número de la página entre paréntesis.

[18] El bajar y subir aquí recuerdan al silencio, callar, *bajar* [el subrayado es mío] la voz y el verso del uni-verso.

[19] *The Poetic Modes of Octavio Paz* (Oxford: Oxford University Press, 1972), págs. 85-94. En un ensayo sobre RAMÓN LÓPEZ VELARDE, «El camino de la pasión», *Cuadrivio,* 2.ª ed. (México: Joaquín Mortiz, 1969), pág. 125, Paz define el instante de la siguiente manera: «El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto, y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída».

mienzo de la vía purgativa en la columna de la izquierda corresponde, en la de la derecha, la sensación.

La aparición de la mujer y la sensación en las dos columnas separadas va seguida de una vuelta a la columna del centro y al movimiento vertical. El lenguaje (palabra, semilla y semen) es un río que crece poco a poco:

> Patience, Patience
> *(Livingston en la sequía)*
> *El mío es rojo y se agosta*
> *Entre sableras llameantes:*
> *Castillos de arena, naipes rotos*
> *Y el jeroglífico (agua y brasa)*
> *En el pecho de México caído.*
> *Polvo soy de aquellos lodos.*
> *Río de sangre,*
> *Río de historias...*
> (*Ladera*, 151)

El sentido purgativo y místico de estos versos es triple: 1) por la alusión a la paciencia; 2) por la alusión a Livingston, y 3) por la alusión al agua quemada, el jeroglífico. La paciencia que se menciona aquí, como la «pasión de la brasa compasiva» de versos anteriores, tienen etimológicamente en común el padecer *(Corominas,* III, 606-607), un sufrimiento. En su capítulo «Modern Mystics», Evelyn Underhill incluye a David Livingston como ejemplo del místico moderno que ha logrado la trascendencia por fuerza de espíritu y de plegaria [20]. En una nota aclaratoria al final de *Ladera este,* Paz dice que el verso «Y el jeroglífico (agua y brasa)» se refiere al agua quemada de los antiguos mexicanos, un símbolo analizado por Laurette Séjourné *(Ladera,* 182). Este agua quemada o *atlthachinolli,* según Séjourné, siempre se relaciona en su empleo simbólico con el dios Quetzalcóatl: «This hieroglyph always accompanies the Lord of Dawn, the Star of Morning, Quetzalcóatl» *(Burning Water,* 105-106). Su significado es que la trascendencia sólo se logra tras la combustión de la materia, combustión en el fuego que, combinado con el agua, es la «fórmula mística» de los antiguos mexicanos *(Burning Water,* 108-110) [21].

---

[20] *Mystics of the Church* (New York: Schocken Books, 1971), pág. 242.

[21] Se podría observar, como ha hecho Gilbert Durand en su libro *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (París: Bordas, 1969), pág. 178, que cualquier sistema de trascendencia presupone una ascética. Sin embargo, por las constantes referencias al sufrimiento, la purgativa es la vía mística que más sobresale en *Blanco.* Este darle énfasis especial al asceticismo es una característica distintiva de la mística española según Helmut Hatzfeld en sus *Estudios literarios sobre mística española,* 2.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1968), págs. 22-23. Sucesivas referencias proceden de la misma fuente y se indicarán con la abreviatura *Estudios* y el número de la página entre paréntesis.

Así, predominando notas de sacrificio y purgación, el fuego y la *patience*, el lenguaje se convierte en una «propiación al silencio» (*Ladera*, 152):

> *El lenguaje*
> *Es una expiación,*
> *Propiación*
> *Al que no habla,*
> *Emparedado*
> *Cada día*
> *Asesinado,*
> *El muerto innumerable.*

En las columnas de izquierda y derecha se efectúa la transición desde el fuego y la sensación hasta el agua y la percepción. Este movimiento va correspondido sexualmente en la posesión de la mujer por el hombre y llega hasta la transparencia: «La transparencia es todo lo que queda» (*Ladera*, 154).

En la columna del centro se efectúa la misma transición. El lenguaje se compara con una «Paramenta abrasada» y con la tierra: «La tierra es un lenguaje calcinado» (*Ladera*, 155). La tierra y el lenguaje son quemados por el sol: «A todos nos aplasta: / Este sol es injusto» (*Ladera*, 156). Así, se cumple con la purgación por el fuego iniciada en el «Cáliz» y en la mujer «Pan Grial Ascua», la sucesiva purgación del lenguaje y del poeta. En este momento crítico, de mayor dolor y de mayor sequía, se introduce el tema del agua, cumpliendo con el ritmo de fuego y agua que se expresa como un ritmo: «Tambores, tambores, tambores» (*Ladera*, 156), como los truenos de una tempestad inminente. Este ritmo, como el del presentimiento de la palabra, es significativo para Paz: «Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo» (*Arco y lira*, 57). Aquí el ritmo indica un «ir hacia» el agua y el crecimiento de la palabra hacia la imaginación.

Pasada la etapa purgativa del fuego, las columnas de izquierda y derecha se juntan físicamente, como se juntan mujer y hombre en el coito. Aquí, según Nemes, «estamos de lleno en la vía iluminativa» (*Mística espacialista*, 192). La mujer poseída por el hombre se convierte en imagen del mundo: «El mundo haz de tus imágenes» (*Ladera*, 158). En la columna del centro, el movimiento vertical estalla en un movimiento giratorio y en el «Traslumbramiento», o sea la trascendencia. El poeta no piensa, sino ve:

No pienso, veo
—No lo que veo,
Los reflejos, los pensamientos veo,
Las precipitaciones de la música,
El número cristalizado.
Un archipiélago de signos
Aerofanía,
Boca de verdades
(*Ladera,* 160)

El verbo «veo» aquí no se emplea tanto en el sentido de una mera visión, sino en el sentido místico que, según Hatzfeld, quiere decir «encontrarse, encuentro»: «Se ha de notar que tanto *ver* como *visión* pertenecen a la terminología mística y significan 'encontrarse, encuentro' y no 'ver'» (*Estudios,* 194). El poeta se encuentra con los pensamientos y consigo mismo, con su otredad. Ya trascendido, el poeta avanza hacia el aire y hacia el entendimiento.

Las columnas de izquierda y derecha siguen juntas en una etapa unitiva y trascendental: eros y logos juntos en el acto carnal: *falo el pensar y vulva la palabra* (*Ladera,* 162). La mujer se convierte en «los cuerpos del instante», donde todo lo que el poeta ve y toca se desvanece en *pensamientos sin cuerpo imaginario* (*Ibid.*). Las columnas unidas luego se separan, pero cada una queda irremediablemente transformada por la otra a través de una sinestesia, símbolo, según Nemes, de la «fusión del hombre con su universo» (*Mística especialista,* 195):

Contemplada por mis oídos	*Horizonte de música tendida*
olida por mis ojos	*Puente colgante del color al aroma*
acariciada por mi olfato	*Olor desnudez en las manos del aire*
oída por mi lengua	*Cántico de los sabores*
comida por mi tacto	*Festín de niebla*

(*Ladera,* 163)

Conclusiones: La síntesis poética de diferentes culturas que Octavio Paz ha logrado en *Blanco* puede reducirse al sentido que la «palabra» y el «pensar» tienen en este poema, es decir, su estricto sentido etimológico.

Etimológicamente, «palabra» se deriva del griego *parabola* y quiere decir comparar, hacer símiles (*Corominas,* III, 616). En este sentido, la «palabra» es una mediadora entre contrarios y vehículos de su unión. *Comparar* es establecer diferencias y semejanzas entre dos o más cosas. En el sentido de ser una parábola geométrica, la línea curva que resulta del cortar de un cono recto por un plano, la «Palabra» es la forma simbólica de la vulva, el *yoni.* También, al ser una forma geométrica, la

«palabra» es mandala en miniatura: *yantra* (forma) y *mantra* (fórmula verbal). Si la «palabra» es un vehículo de unión a base de su función comparativa, esta función presupone un proceso, el pensar.

En su sentido etimológico, «pensar» quiere decir «pensar cuidadosamente el pro y el contra [22]. Este proceso mental de ir entre «el pro y el contra» es la actualización del vehículo que es la palabra, una mediación entre dos polos opuestos. El ir entre dos polos sugiere dos conceptos análogos: ciclo y ritmo.

Respecto al «pensar» se podría establecer la siguiente hipótesis: es un ciclo de energía que alterna entre polos opuestos «pesando» el «pro» y el «contra». El vehículo que sostiene y que permite este proceso es la «palabra», que proporciona un trasfondo espacial para que se lleve a cabo el proceso temporal. Es un ciclo, como el de muerte y resurrección de Quetzalcóatl.

La «palabra» y el «pensar» son homólogos de la página y el poema que son *Blanco,* tal como Octavio Paz especifica: «El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa—transcurre como si fuese tiempo—. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de una mandala...» *(Ladera,* 145).

«Palabra» y «pensar» son, efectivamente, Sakti y Siva, vulva y falo, *yantra* y *mantra.* La palabra es un yantra en que es un instrumento de control, pues controla a los contrarios, y es una forma espacial cuyo recurrir entre polos opuestos requiere el paso del tiempo, aquí el pensamiento. El «pensar», por su parte, es un *mantra* que, de acuerdo con la etimología antes citada, es un instrumento mental. Como el *mantra* en su empleo original, la reproducción del ciclo vital, el «pesar el pro y el contra», es evocar la visión y presencia interior del dios, aquí la palabra mediadora: «El ritmo es un imán. Al reproducirlo—por medio de metros, rimas, aliteraciones y paronomasias y otros procedimientos—convoca las palabras» *(Arco y lira,* 53). Una vez atraídas por el pensamiento, las palabras se vuelven mágicas, expresiones verbales como el *mantra.*

«Palabra» y «pensar» también aluden a un fondo de pensamiento trinitario cristiano según el cual el Padre se piensa eternamente y este *pensar* se expresa como su *palabra* [Los subrayados son míos], su Hijo y, el amor entre los dos es el Espíritu (etimológicamente, «soplo», «aire» [*Corominas,* II, 395]) Santo. La relación estructural entre la «palabra» y el «pensar» es la misma que se encuentra entre los dioses tántricos

[22] JOAN COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* 2.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1967), pág. 450. Esta etimología no figura en el *Diccionario crítico etimológico,* III, 754-755.

Sakti y Siva, entre la mujer y el hombre, la columna a la izquierda y la columna a la derecha: un espíritu, un amoroso soplo de aire que lleva el poema uni-verso desde el silencio por la boca del poeta-hacedor y lo vacía en la página.

Como la palabra en su función sintetizadora, *Blanco* también es una obra de síntesis, pues sintetiza tres culturas: la india, la mexicana y la hispánica.

En su fondo oriental, *Blanco* muestra a las claras las características de una mandala tántrica: *yantra* y *mantra*. La forma rectangular de la caja de cartón, con sus colores simbólicos, contiene al poema. Por su parte, el poema es un proceso circular de evolución e involución, creación y destrucción y, hasta se podría decir que contiene dentro una estructura triangular: los dos polos opuestos de la palabra más el proceso de su unión. *Blanco* está estrechamente ligado en su forma y sentido al tantrismo, precisamente en el intercambio metafísico entre el sexo y el lenguaje. Pero, esto de por sí no excluye el impacto de la herencia nativa de Paz.

Blanco también muestra a las claras un fondo mexicano. Lo muestra en su empleo consciente de los colores simbólicos fundamentales y secundarios de los antiguos mexicanos que duplican, entre los puntos cardinales de este y oeste, la trayectoria de Quetzalcóatl, dios sintetizador de contrarios y padre de su civilización al enseñarles el cultivo del maíz. El maíz en *Blanco* es la semilla, que es el semen, que es la palabra.

La trayectoria de la palabra en *Blanco* duplica las vías de la mística española tradicional con su carga especial sobre el ascetismo. Una vez quemada en el fuego purgativo, la palabra pasa a la iluminación, al agua y, de ahí, se juntan los dos elementos contrarios, «agua y brasa», la fórmula mística de los antiguos mexicanos, la etapa unitiva de la palabra con el pensamiento, lo femenino con lo masculino, la «vulva» con el «falo», el contenedor femenino con el contenido masculino.

Contenedores son la caja, la palabra y la página, la mujer y el espacio y, en sentido figurativo, Quetzalcóatl. Lo que contiene en sí es una estructura bipolar: blanco y negro, vida y muerte, evolución e involución, estrella de la mañana y estrella de la tarde (Lucífero y Véspero), universo y silencio. Entre estos polos de la estructura media un ciclo vital, reductible, en última instancia, al pensar y al tiempo.

JOSEPH A. FEUSTLE, JR.

The University of Toledo
TOLEDO, OHIO 43606
U. S. A.

"BLANCO": ENERGIA DE LA PALABRA

Al publicar *Blanco* en la edición de *Ladera este*, Octavio Paz explica en una nota introductoria la naturaleza del texto:

> una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobla: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pintura y emblemas tántricos: si lo desarrollamos se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuese tiempo [1].

Este comentario califica la experiencia del lector de *Blanco* como «un viaje inmóvil», en el cual «el espacio se manifiesta y se transforma ante nuestros ojos». Se nos propone, así, la interacción de la lectura y el medio del texto: la página se desdobla; el movimiento del espacio deja aparecer el texto; el espacio transcurre como si fuese tiempo. Paz llama la atención sobre la peculiar energía, desde su espacio como medio:

> La tipografía y la encuadernación del texto de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura [2].

Como sugiere Guillermo Sucre, y el propio Paz en su epígrafe, el poeta occidental que primero vio la importancia del espacio del poema es Stéphane Mallarmé, y es claro que Paz comparte esta conciencia del medio [3]. Creo, sin embargo, que Paz debe más, en la concepción de su poema, a su conocimiento del hinduismo y del budismo, y en particular, del tantrismo, que combina elementos de ambos. En efecto, el tantrismo da énfasis a la relación entre la palabra y su espacio, el silencio, reconociendo el valor superior de este último, según André Padoux en su libro *La parole dans certains textes tantriques:*

---

[1] OCTAVIO PAZ: *Blanco*, en *Ladera Este* (México: Ed. Joaquín Mortiz, S. A., 1969), pág. 145.
[2] *Ladera Este*, pág. 145.
[3] GUILLERMO SUCRE: «La fijeza y el vértigo», *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, 1971), pág. 70.

Mais si l'Énergie est parole, si tout se fait en et par celle-ci, on aura noté aussi que le mouvement de la Parole part d'un point - et y retourne - où toute parole, tout son, s'éteint dans le silence... La Parole... est d'autant plus haute qu'elle est plus éloignée de tout langage et plus proche du silence et c'est de celui-ci qu'elle naît. Le Transcendent, c'est la pure Conscience silencieuse et immobile, mais origine de la Parole et de la vie et inseparablement unie a elles... C'est ainsi qu'en s'élévant du langage vers les niveaux d'où il provient, on arrive finale ment à sa source, qui est silence. OM se fond en la resonance nada, qui se resorbe à son tour, peu à peu dans la pure lumière de la Conscience, dans le silence du Transcendent [4].

Esta cita ilumina aspectos de *Blanco*. Primeramente sacamos en conclusión que el poema se basa en una metáfora elemental: la escritura es como el habla. Luego vemos que la palabra escrita se relaciona con el espacio en blanco, como la palabra hablada se relaciona con el silencio.

El silencio tántrico es, aunque pasivo, capaz de dar vida a la palabra, tal como el espacio engendra el poema en Paz. El silencio está arraigado en la filosofía cosmogónica del tantrismo. El hecho de que la conciencia trascendente, luminosa, sea el origen a la vez de la palabra y de la vida nos revela otra metáfora fundamental para la concepción de *Blanco:* el nacimiento de la palabra es como el nacimiento del hombre. Como insiste Paz en *Los signos en rotación,* la condición del hombre está inevitablemente ligada a la de la palabra [5]. El poeta busca la reconciliación del hombre con la palabra original, lo cual implica la recuperación de su plenitud primordial. Notamos la relación esencial entre hombre y palabra en la estructura de *Blanco,* que se divide, en términos generales, en acción y conciencia del hombre por medio del erotismo, en primer lugar, y, en segundo lugar, por medio del desarrollo de la palabra misma. Estos dos movimientos convergen en la última parte del poema para buscar juntos una transparencia y trascendencia finales.

En el tantrismo lo trascendente, la conciencia primordial «Siva» va acompañada de su energía «Sakti», que se relaciona con la palabra original: «elle est prise de conscience... de la lumière de la conscience et c'est cette prise de conscience qui lui donne vie» [6]. De esta energía nace el sonido y de allí los fonemas, el lenguaje, los dioses, los elementos y el mundo empírico [7].

Paz emplea el espacio de la página para representar la relación esen-

[4] ANDRÉ PADOUX: *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques* (París: Ed. E. de Boccard, 1963), págs. 363-364.

[5] OCTAVIO PAZ: *Los signos en rotación y otros ensayos* (Madrid: Alianza Editorial, 1971), páginas 338-339.

[6] La producción de la energía del sonido se llama «ullasa» y lleva los significados de «luminoso radiante, aparición vibrante». Estas palabras nos recuerdan las imágenes de transparencia de *Blanco* La palabra también sugiere el movimiento, la danza y el juego. Como veremos, este último figura también en el poema. PADOUX, pág. 77.

[7] PADOUX, pág. 77.

cial entre la palabra y el hombre. La columna central, que describe el curso de la palabra, introduce motivos que se desarrollan luego en las columnas de la izquierda y la derecha, las cuales se relacionan con la experiencia del hombre. La columna central comienza con imágenes de sequedad y de fuego, las cuales reaparecen después en las otras columnas. A continuación, la columna del centro introduce el motivo del río y el movimiento hacia el agua y la claridad, elementos incorporados en la segunda secuencia del poema erótico. La tercera parte del centro narra el paso de la sequía a la lluvia resucitadora, que produce el brote de la semilla de la palabra. En el poema erótico el cuerpo de la mujer, cual tierra árida, recibe la lluvia fertilizante del hombre-cielo. La columna central trata luego el translumbramiento, la claridad de lo inefable, la experiencia vertiginosa del poeta:

Avanzo,
Mis pasos
Se disuelven
En un espacio que se desvanece
En pensamiento que no pienso (pág. 161) [8].

El poema erótico se corresponde con la imagen de una caída aún más vertiginosa, que produce interrelaciones motonímicas, y la unión de los contrarios:

Caes de tu cuerpo a tu sombra
...Caes de tu sombra a tu nombre
...Caes de tu nombre a tu cuerpo
...Caes en tu comienzo (pág. 162).

A través de la última parte del poema la columna central reúne elementos de todo lo anterior en su progreso hacia la transparencia final.

De acuerdo con las funciones de la palabra como energía en el tantrismo, la palabra o el fonema es la unidad básica de toda la creación [9]. Es este aspecto de la palabra como energía creadora y transformadora lo que nos interes examinar en *Blanco*. Creemos que Paz busca rescatar a la palabra (y al hombre) de su condición presente, estéril, para devolverle la vitalidad original que se manifiesta en su capacidad de transformarse y de fusionarse con diversos elementos para transformar su realidad. La transformación de elementos del medio (letras, palabras, frases y el mismo espacio del texto) es central en la técnica y en la filosofía de Paz.

En el tantrismo toda creación nace de la unión erótica de dos principios opuestos: lo femenino y lo masculino [10]. La palabra y el hombre,

[8] Citamos del texto de *Blanco* según se reproduce en *Ladera Este* (México: Ed. Joaquín Mortiz, S. A., 1969).
[9] PADOUX, pág. 77.
[10] PADOUX, págs. 47-48.

pues, comparten esta estructura básica. El ser, compuesto de dos fuerzas, es una especie de microcosmos que, a su vez, puede unirse con su contrario. En la unión erótica el hombre y la mujer repiten la unión primordial y pueden, al observar las exigencias del rito, trascenderse a través de ella. En este acto la palabra pensada o hablada les ayuda a pasar de un nivel a otro hasta la transparencia [11]. Vemos que la palabra es, en cierto modo, el principio del hombre, y que tal vez por eso el hombre necesita de la palabra para lograr su propia «salvación»: su reintegración en la fuerza cósmica.

Al reconocer la importancia del erotismo a todo nivel de la creación se ve la posibilidad de relacionar metafóricamente elementos disímiles a base de la función erótica. Hombre y mujer son como cielo y tierra, como negro y blanco, como sí y no. En *Blanco,* como en el mundo, la unión de opuestos ocurre a todos los niveles, desde el espacio mismo hasta el fonema. Por medio del acto erótico, el hombre y la mujer participan de lo cósmico, convirtiéndose metafóricamente en cielo y tierra. La semilla que brota como resultado es la palabra poética (y mítica) evocada mediante la unión del pensamiento del poeta con el lenguaje. Estos son, a su vez, cielo y tierra. A partir de este momento en el poema se percibe como un desprendimiento de energía que engendra una serie de imágenes de la unión de contrarios en todos los planos: macho y hembra, el falo y la vulva, el pensar y la palabra, irrealidad y realidad, mundo y palabra, las apariciones y desapariciones, sí y no, jazmín y ala de cuervo, blanco y negro, silencio y lenguaje.

El erotismo en el poema da lugar a la transformación y a la trascendencia de la realidad. Tanto en *Blanco* como en la filosofía tántrica el acto sexual es un medio hacia un fin trascendental. Más allá de la unión entre lo masculino y lo femenino está la necesidad de poder pasar por varias etapas en la conciencia hasta lograr la iluminación, o sea, se requiere la transformación o transformaciones del ser.

Como sugiere la misma estructura de *Blanco,* el espacio posee una energía capaz de transformarse a sí mismo y a su contenido. Precisamente para destacar esta transformación Paz limita el número de elementos básicos del poema a los cuatro elementos tradicionales [12]: fuego, agua, tierra y aire, los que representan la totalidad de la creación. En torno a cada uno de los cuatro elementos gira un número creciente de imágenes. Notamos, por ejemplo, cómo algunas imágenes muestran el poder transformador del fuego: «las sílabas incendiadas», «la luz carbonizada», «cenizas», «paramera abrasada», «lenguaje calcinado», «el fuego te desata y

---

[11] SHASHI BHUSHAN DASGUPTA: *An Introduction to Tantric Buddhism* (Calcutta: Calcutta University Press, 1974), pág. 107.

[12] *Blanco,* pág. 145.

te anuda». Así, la imagen del fuego va acumulando diversos valores. No podría decirse que las imágenes del fuego se limitan a un tema, sino que se pueden enumerar varios; el fuego como pasión: «Pasión de la brasa compasiva»; como sacrificio: «leona en el circo de las llamas»; como purificación: «consonantes y vocales incendiadas»; y como tiranía: «ese sol es injusto». Así se desarrolla cada elemento a través del poema.

La transición de un elemento a otro figura también en la unión ritual tántrica de macho y hembra, en la cual se busca elevar la semilla (masculina) y la conciencia por medio de un nervio central a su realización final en un punto de la cabeza [13]. En la medida en que sube la semilla va perdiendo su naturaleza física y asume su naturaleza original, inmóvil e incambiable. Esta semilla, según tradición tántrica, consiste en los cuatro elementos, que durante la ascensión de la semilla se van uniendo. La tierra se une con el agua, el agua con el fuego, el fuego con el aire, y éste se transforma al final en éster, el plano más alto [14]. En *Blanco,* la palabra, las acciones y la conciencia del hombre pasan también por los cuatro elementos, aunque su orden no coincide con el del tantrismo. La insistencia por parte de Paz en los cuatro elementos, en los cuatro momentos del poema y en el desarrollo de la conciencia del hombre sí coincide con el pensamiento tántrico [15]. Sugerimos, pues, que las transiciones del poema corresponden, aunque no exactamente, a la práctica del yoga esotérico y que hay un proceso lineal de acción y conciencia en cuatro etapas hasta llegar a una trascendencia final.

Paz encuentra en el tantrismo una conciencia de la palabra como energía creadora, conciencia que él cree que se ha perdido en el mundo occidental. La poesía es una tentativa de descubrir esta palabra vital. En *Blanco* Paz plantea la necesidad de relacionar la palabra con el hombre y la poesía con la sociedad. Irónicamente, el lenguaje mismo del hombre lo ha alejado de la palabra. Es el poeta, pues, que ha de trabajar con el lenguaje, transformándolo en busca de la palabra original.

En *Blanco* la palabra, como el hombre, pasa por etapas que corresponden a los colores amarillo, rojo, verde, azul y blanco. Al principio del poema se evoca la palabra original, pero en seguida se nos presenta la relación problemática entre la palabra y el lenguaje. Este ha quedado deshabitado como una vivienda abandonada. Luego, en medio de la realidad decaída, vemos una manifestación de la palabra:

[13] PADOUX, pág. 382.
[14] DASGUPTA, pág. 107.
[15] Paz sugiere la relación entre los cuatro elementos, los cuatro momentos del poema erótico y las cuatro variaciones de la conciencia: sensación, percepción, imaginación y entendimiento. *Blanco,* página 145. Los momentos que describe Paz figuran en la producción de la iluminación (Bodhicitta) en el tantrismo.

Ficticia,
Flor
Ni vista ni pensada:
Oída,
Aparece
Amarillo
Cáliz de consonantes y vocales
Incendiadas (pág. 149).

Es esta palabra mítica que anhela el poeta, vital e inmanente, la palabra pura y purificadora. A continuación aparece un yo, el poeta, que se relaciona con el lenguaje. Frente a las sílabas húmedas, que sugieren un acercamiento a la palabra, surge el lenguaje:

Un pulso, un insistir,
Oleaje de sílabas húmedas.
Sin decir palabra
Oscurece mi frente
Un presentimiento de lenguaje (pág. 151).

La palabra primordial se asocia con el agua, aquí «sílabas húmedas», pero la situación del poeta se compara a la de «Livingston en la sequía». El poeta recuerda el origen mítico de su pueblo en el signo o jeroglífico, de agua y brasa, elementos primordiales; pero reconoce que él es polvo, seco como su lenguaje. El lenguaje se compara a la imagen de un río, desprovisto de su contenido por la historia:

Río seco:
Boca de manantial
Amordazado
Por la conjuración anónima
De los huesos,
Por la ceñuda peña de los siglos
y los minutos (pág. 152).

El lenguaje, por la aridez que lo caracteriza, corresponde a la condición vital del hombre:

Emparedado
Cada día
Asesinado,
El muerto innumerable (pág. 152).

El hombre y su lenguaje cumplen, en cierto modo, el castigo de Sísifo en el mundo y tiempo históricos. Los dos están limitados por una rigidez estéril si no mortal. Paz ve la salida posible en la ruptura con las limitaciones cotidianas:

Hablar
Mientras los otros trabajan
Es pulir huesos,
Aguzar
Silencios
Hasta la transparencia,
Hasta la ondulación,
El cabrilleo,
Hasta el agua (pág. 153).

El agua, ondulación y cabrilleo, se relaciona con la idea de la palabra original deseada por Paz. Se opone a la rigidez y aridez del lenguaje, antes río, ahora sin agua.

En la tercera parte del poema entramos en un ámbito más físico. Vemos el lenguaje por medio de la tierra.

Paramera abrasada
Del amarillo al encarnado
La tierra es un lenguaje calcinado (pág. 155).

Los tambores anuncian una especie de rebelión contra la tiranía de la sequía. La violencia inminente, proclamada por los tambores, se realiza en los «golpes» del poeta que nombra al cielo y a la tierra:

Te golpeo, cielo
Tierra, te golpeo
Te abro, te golpeo
Te abres, Tierra (págs. 156-157).

Los «golpes» causan la apertura del cielo y con la lluvia brota la semilla en la tierra. La palabra brota del lenguaje con la ayuda del poeta. El poema relata así una alegoría de la creación de la palabra. Si el sol produce sequía en la tierra, o sea, en el lenguaje, podemos concluir que este sol tirano corresponde al pensamiento racional y pragmático. Este pensamiento impide el nacimiento de la semilla. El poeta, cual un chamán, evoca su palabra a través de un diálogo con la naturaleza vital.

Después de la unión erótica del hombre y mujer en las columnas dobles, y después del nacimiento de la palabra, notamos la preeminencia de imágenes de agua y aire y la ausencia de la rigidez de la tierra seca. El tono de esta parte es sereno y las imágenes de un movimiento lejano, circular, sugieren una peregrinación espiritual.

La palabra se asoma a remolinos
Azules.
Gira el anillo beodo,
Giran los cinco sentidos

Alrededor de la amatista
Ensimismada,
Traslumbramiento (pág. 159).

Esta iluminación supone una transformación de la conciencia del poeta, cuyos ojos estaban antes cegados por «púas invisibles» y «espinas», recibe el don de la visión. El espacio se ha transformado y se ha poblado de signos: «un archipiélago de signos..., el número cristalizado». El poeta percibe y experimenta la inmanencia de la realidad. La facultad de la visión del poeta se ha transformado:

No pienso, veo
—No lo que veo,
Los reflejos, los pensamientos veo (pág. 160).

Estos versos nos recuerdan una reflexión anterior en el poema: «percepción es concepción... es mi creación esto que veo... soy la creación de lo que veo» (pág. 154).

Vemos que el poeta, como el hombre en el momento de su unión con la mujer, y como la misma palabra, trasciende los límites del ser y se reconoce en el otro. En este momento el poeta se acerca al fin del viaje espiritual, «el resplandor de lo vacío», el vacío de Nirvana o de Sakti, el resplandor del eterno principio, que es también fin. El poeta va perdiendo la conciencia del espacio al entrar más plenamente en él:

Avanzo,
Mis pasos
Se disuelven
En un espacio que se desvanece
En pensamiento que no pienso (pág. 161).

Este momento corresponde a las imágenes de una caída vertiginosa en el espacio y el tiempo, y a la pérdida de conciencia del ser en las columnas de derecha e izquierda. Aquí aparecen imágenes de sacrificio:

tú me repartes como el lenguaje *espacio dios descuartizado*
tú me repartes en tus partes *altar el pensamiento y el cuchillo.*

Este sacrificio y dispersión del ser muestran la voluntad de transformarse, de convertirse en lo inmaterial y de reintegrarse en el cosmos. En la última sección del poema llegamos al centro del mandala:

En el centro
Del mundo del cuerpo del espíritu (pág. 164).

Aquí convergen todos los niveles de significado, aquí se unen y se reconcilian los opuestos:

Blanca y negra
Primavera nocturna
Jazmín y ala de cuervo
Tamborino y sítar
No y sí
Juntos
Dos sílabas enamoradas (pág. 166).

El verbo «ser» abunda en la última parte de *Blanco* uniendo realidades. Este verbo, con las palabras «sí» y «no» contribuye a la continuidad y fluidez de las últimas páginas. «Sí» y «no» funcionan como la mariposa pirausta, volando en torno a las palabras y contribuyen, como señala Saul Yurkievich, a la ambigüedad de algunos versos [16].

No
En el remolino de las desesperaciones
El torbellino de las apariciones
Sí
El árbol de los nombres (pág. 164).

La «agilidad» de estas palabras monosilábicas nos sugiere la idea tántrica del fonema como gota de energía (bindu). Además, su posición, al parecer arbitraria a través de los versos, los convierte en signos visuales:

El mundo
Es la grieta el resplandor el remolino
No
Las desapariciones y las apariciones
Sí (pág. 166).

...
El mundo
Es una invención del espíritu
No Sí
Irrealidad de lo mirado
La transparencia es todo lo que queda (pág. 168).

Notemos en los dos ejemplos que «sí» y «no» mantienen un equilibrio en cuanto al espacio y al sentido. El primer ejemplo refuerza la relación entre «no» y «las desapariciones» y la que hay entre «sí» y las «apariciones», vista en los ejemplos anteriormente citados. En el segundo ejemplo, «no» y «sí», separados por un espacio en blanco, parecen describir la transparencia del espacio, la cual se menciona al final.

La yuxtaposición de «sí» y «no» encuentra su paralelo en la contraposición de lo real y lo irreal. La última parte del poema se introduce con los versos que resumen la sección anterior:

[16] SAUL YURKIEVICH: «Octavio Paz, indagador de la palabra», *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, 1971), pág. 93.

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada (pág. 163).

El poema acaba con:

Tu cuerpo
Derramado en mi cuerpo.
Visto
Desvanecido
Da realidad a la mirada (pág. 169).

Esta última parte, pues, describe un círculo cuyo marco es el juego entre realidad e irrealidad.

Las imágenes «cuerpo» y «nombre» o «palabra» entran en una relación parecida a las de «sí» y «no» y de «realidad» e «irrealidad»:

Caes de tu cuerpo a tu sombra
...
Caes de tu sombra a tu nombre
...
Caes de tu nombre a tu cuerpo (pág. 162).

Partiendo de un cuerpo particular, Paz relaciona el concepto de cuerpo con lo inmaterial:

Tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario (pág. 163).

Estos versos preparan al lector para la resolución de la oposición entre el cuerpo y el nombre:

habitar tu nombre *desplobar tu cuerpo*
caer en tu grito contigo *casa del viento*
La irrealidad *de lo mirado*
Da realidad *a la mirada* (pág. 163).

A partir de este punto hay una especie de transustanciación del cuerpo en el nombre, o sea, en la palabra. La corporeidad pasa a la palabra que reemplaza a la imagen del cuerpo. Estos dos niveles de realidad, el del cuerpo y el de la palabra, apuntan hacia el significado de los dos últimos versos citados. La aparente contradicción realidad-irrealidad ha sido resuelta: la «irrealidad» se refiere a la exploración del texto. Las palabras son, pues, lo mirado. Esta «irrealidad» presenta a la mirada del lector una visión verdadera de la realidad buscada por el poeta.

Paz desarrolla todavía esta contraposición entre lo real y lo irreal en función del mundo y de la palabra:

Si el mundo es real
La palabra es irreal
Si es real la palabra
El mundo
es la grieta el resplandor el remolino (pág. 166).

Buscar la realidad de la palabra capaz de crear un mundo pone en cuestión la legitimidad de la división entre realidad e irrealidad:

Real irreal
Son palabras
Aire son nada (págs. 166-167).

Así, su oposición se resuelve en la vacuidad.

A través del poema Paz transfigura la palabra, y, al final, es por medio de la palabra que aparece y desaparece el mundo y se produce la transparencia última. De la misma manera que la palabra hablada produce, en cierto modo, el silencio, la escrita crea el espacio en blanco. A lo largo del poema tanto el espacio como las imágenes se despliegan hacia la llegada o retorno al blanco. Los elementos básicos de la estructura del texto, de los conceptos y de las imágenes se limitan para poner de manifiesto su paso de un estado o de una forma a otro. Esta transformación de elementos se extiende a todos los niveles del poema y presta cierta continuidad y unidad al poema. Ahora examinemos el recurso de la transformación como renovación o como recuperación de las cualidades de la palabra original.

El poema abre con una especie de paronomasia en que la palabra pasa por una serie de transformaciones:

el comienzo
el cimiento
la simiente
latente (pág. 147).

Las dos primeras palabras comparten cinco sonidos; la segunda y la tercera comparten siete sonidos, y la tercera y la cuarta, cuatro. La primera palabra de la serie comparte sólo dos fonemas con la última. Las tres primeras palabras se refieren a la idea de principio. «El comienzo» es un principio general, «el cimiento» es un fundamento, y «la simiente», una semilla. La última palabra, «latente», se refiere al estado de este principio. Esta alteración de la palabra para producir otra semejante enriquece el concepto de principio. Paz se interesa por reunir palabras semejantes en su forma, buscando en su juego un vínculo secreto entre ellas, como en el siguiente verso:

subyecto, obyecto, abyecto y absuelto (pág. 154).

Vemos, en primer lugar, que Paz ha devuelto las dos primeras palabras a su estado más primitivo, reconociendo su semejanza con la palabra «abyecto». Hay una alteración progresiva de las palabras de izquierda a derecha. La vocal inicial, cerrada, se va abriendo: u-o-a. Hay que notar también el tono de limitación en las tres primeras palabras, en contraste con la liberación final, con la absolución.

Paz logra enriquecer la imagen al variar sus referentes a lo largo del poema. De esta manera, la palabra va acumulando más valor con cada aparición. Consideremos como ejemplo la imagen de la boca a través del poema. La primera vez que aparece se refiere al lenguaje:

De sangre, río seco:
Boca de manantial
Amordazado... (pág. 152).

Se sugiere a la vez la boca de una fuente u origen del río y la boca de un animal con mordaza, aunque la concordancia relaciona «amordazado» con «manantial». Luego, durante la tormenta:

Te abro te golpeo
Te abres tierra
Tienes la boca llena de agua
Tu cuerpo chorrea cielo (pág. 157).

Aquí también la imagen de la boca sugiere la personificación de lo inanimado. Después, al hablar del «translumbramiento», la imagen de la boca reaparece:

Aerofanía,
Boca de verdades,
Claridad que se anula en una sílaba
Diáfana como el silencio (pág. 160).

En esta imagen la boca pierde los límites formales para transformarse en espacio abierto que funciona transmitiendo signos. En esta imagen hay un eco de otra en que la boca nos aparece:

agua de verdad
verdad de agua (pág. 154).

El punto de relación entre las dos imágenes es la estructura del verso y la palabra «verdad». Este último verso recuerda otro que acabamos de citar: «Tienes la boca llena de agua». Hay que reconocer la posibilidad de pensar en la interpretación de agua como verdad, lo cual cambia la imagen por completo. El agua no solamente satisface una boca sedienta, sino que sugiere la posibilidad de emanar verdades como agua. Esta aparición y reaparición de una palabra en diferentes contextos implican un aumento de su valor significativo, pero también sirven para relacionar

en la mente del lector imágenes y conceptos de diversos niveles en el poema.

Hemos visto cómo algunas imágenes siguen una transformación en línea recta. Otras vuelven sobre sí, repitiendo sus elementos constituyentes en otro orden:

agua de verdad
verdad de agua

La forma de este verso crea el efecto de un «espejismo», repitiendo la imagen, pero al revés. Esta inversión de elementos resume toda la forma y contenido de esta parte del poema. La forma y contenido de estos versos sugieren a la vez las imágenes del espejo y de la transparencia. Se podría decir que ocurre algo como en la historia de Alice: el espejo se transparenta y permite que pasemos al otro lado:

me miro en lo que miro	*es mi creación esto que veo*
como entrar por mis ojos	*la percepción es concepción*
en un ojo más límpido	*agua de pensamientos*
me mira lo que miro	*soy la creación de lo que veo* (pág. 154).

Vemos en la primera línea, como en la última, la inversión de términos. Al decir «es mi creación esto que veo... soy la creación de lo que veo», la conciencia logra la comprensión total del fenómeno que se describe en la columna de la izquierda.

La repetición y alteración de imágenes contribuyen fluidez y continuidad al poema. Sin violar la naturaleza lineal del lenguaje, Paz logra que su texto vuelva sobre sí. A veces una imagen modifica a otras que la siguen o que la preceden. Este hecho implica no sólo una transformación lineal de imágenes en el poema, sino una transformación de todo el espacio del poema. El poema describe, en cierto modo, el espiral a que alude Paz en la imagen «las espirales transfiguraciones» (pág. 162).

Llama la atención la escasez de adjetivos y la abundancia de preposiciones que ligan nombres y metáforas, sustantivando los enunciados:

país de latidos
país de ojos cerrados
país de espejos en vela (pág. 154).
entrar en ti
entrar en mí
en la noche dormida
en un lecho de vértigos (pág. 154).

La prevalencia de las preposiciones sugiere también una forma más arcaica de relatar, correspondiente al mito o al rito. Paz mantiene el vigor del sustantivo al emplear frases preposicionales. Al decir «delta de brazos del deseo», los tres sustantivos reciben una énfasis casi igual.

Paz aprovecha la frase preposicional para formar versos paralelos que sirven para ampliar una imagen central:

país de latidos
país de ojos cerrados
país de espejos en vela
país de agua despierta.

La frase preposicional crea un sintagma que facilita la combinación o alteración de elementos:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía (pág. 150).

En estos versos se mantiene una estructura paralela con tres elementos en cada verso. La preposición a veces funciona como el verbo «ser» en establecer la identidad de dos elementos. El decir «agua de verdad» implica que el agua *es* verdad. La preposición puede ser también un eje en el que la frase gira: «agua de verdad-verdad de agua», «o «los ríos de tu cuerpo-el río de los cuerpos» (pág. 154).

En resumen, vemos que *Blanco* se desarrolla según dos principios básicos. Primero, el erotismo funciona como una fuerza de unión de elementos, de lo material y de lo inmaterial, de lo visible y de lo invisible. El erotismo le ofrece a Paz la posibilidad de superar la separación de los contrarios en el pensamiento occidental. Por medio de la unión con su contrario cada elemento se enriquece y la imagen cobra nueva fuerza. La transformación es el otro motivo fundamental del poema. Como acabamos de mencionar, la unión de diversos elementos supone una transformación de cada miembro de la relación. La transformación, pues, figura en la unión erótica, pero su importancia se extiende más allá. La palabra y el hombre han de pasar por una serie de transformaciones para llegar a su fin, visto en el poema como la transparencia, la reintegración con la energía primordial del mundo.

Observamos dos niveles básicos de transformación en *Blanco:* en un nivel, la palabra y el hombre logran una libertad final por medio de sus transformaciones a través de una serie de momentos. En otro, las transformaciones semánticas y sintácticas tienen el propósito inmediato de devolver a la palabra sus poderes originales, de renovar su energía como sugiere el tantrismo. Paz anhela la reconciliación del hombre y de la palabra; esencial ésta para la concepción y formación de una realidad más genuina.

ALICE POUST

University of Texas at Austin
Departament of Spanish and Portuguese
AUSTIN, Texas 78712
U. S. A.

LAS IMAGENES EROTICAS EN "LIBERTAD BAJO PALABRA": DIALECTICA E INTELECTUALIDAD

Las imágenes eróticas son una constante en la poesía de Octavio Paz, en la misma forma en que el erotismo constituye una de las nociones claves de su teoría poética. Por otra parte, existe una relación estrecha entre amor o erotismo, experiencia de lo sagrado y revelación poética, según lo establece el autor mejicano en su libro *El arco y la lira* [1]. A través del amor y de la poesía nos es posible, además, llegar a tener conciencia de la plenitud del ser. Dicha plenitud se revela como un nacer y un morir, al mismo tiempo, puesto que «el amor desemboca en la muerte», aunque «de esa muerte salimos al nacer». Por ello, también, «el amor es simultánea revelación del ser y de la nada». Asimismo, la experiencia poética constituye una verdadera conquista del ser, la cual se logra por la conciliación de los contrarios (vida y muerte), en un instante de totalidad incandescente. A tal fin se llega mediante la capacidad que tiene el hombre de trascenderse a sí mismo, en su constante movimiento de tender hacia otra cosa, situación de la cual deriva su libertad esencial. El amor es, así, fundamentalmente búsqueda de la «otredad» y el erotismo una garantía de la plenitud del ser: «ser es erotismo» [2].

No hay duda de que en esta concepción del poetizar que es también una concepción del ser, entra Octavio Paz en una relación de diálogo intertextual con las teorías de Antonio Machado sobre la naturaleza del objeto erótico y su importancia en el mundo de la lírica, según lo expresa este último, a través de los filósofos apócrifos Abel Martín y Juan de Mairena, creados por él. Por lo demás, Octavio Paz se ocupó en diversas ocasiones de Antonio Machado. En su artículo «Antonio Machado», que se halla incluido en su colección de ensayos *Las peras del olmo* [3], dice Paz del autor español: «Machado ha intuido los temas esenciales de la poesía y filosofía de nuestro tiempo». En dicho artículo, Paz señala la relación que existe entre el pensamiento de Machado, su metafísica erótica y su obra poética propiamente dicha. Además, en *El arco y la lira*,

[1] *El arco y la lira* (México, 1956). Segunda edición corregida y aumentada (México, 1967). Citamos por la primera reimpresión de 1970.

[2] *Ibid.*, pág. 180.

[3] *Las peras del olmo* (México, 1957). El artículo sobre Machado, que data de 1951, se encuentra en las págs. 203-211.

Paz formula su teoría de la «otredad», en relación con el fenómeno de la poesía, como una derivación de lo que es, esencialmente, la doctrina de la «heterogeneidad del ser» y del «otro» de Machado, si bien, la enriquece con sus detallados análisis acerca del sentimiento religioso y de la experiencia de lo sagrado [4]. Paz examina, asimismo, en este libro y en otros ensayos más recientes, como «Los signos en rotación» y *Los hijos del limo* [5], el pensar analógico que se halla a la base de la poesía romántica y de los movimientos poéticos derivados de esta última a lo largo del siglo XIX y del siglo XX. Aun para el período más reciente que Paz llama de «tradición de la ruptura», la cual él señala como una de las características de la modernidad, las teorías de Machado le proporcionan un punto de apoyo, en lo que se relaciona con la disolución del yo y la constitución de una poesía colectiva [6]. Estableceremos brevemente las ideas principales de Machado acerca del objeto erótico y de la heterogeneidad del ser y sus relaciones con la teoría de la «otredad» de Paz.

Abel Martín parte del hecho que la conciencia del hombre moderno, por obra de la tradición filosófica de Occidente, se halla en una situación de total encerramiento dentro de sí misma, sin que le sea posible el conocimiento de la realidad objetiva. Sin embargo, es un hecho también que la conciencia experimenta al mismo tiempo la avidez innata de identificarse con el objeto externo, con lo «otro», de donde resulta la aspiración fundamental del «Yo» para llegar al «Tú» [7]. Abel Martín, nos dice Machado, fue «hombre en extremo erótico», y esto por testimonio de todos cuantos lo conocieron, mas también por indiferencia de lo que fue su propia lírica. En una de sus coplas, él expresó, en efecto, que «La mujer / es el anverso del ser». Por su condición de «hombre mujeriego», continúa Machado, y su denodado amor a la mujer, Abel Martín viene a desazonarse por la presencia o la ausencia de la amada, llegando a formularse finalmente la pregunta: «¿Cómo es posible el objeto erótico?» La inquietud de Abel Martín por inquirir en la naturaleza del amor se

---

[4] Véanse principalmente los capítulos «La otra orilla», «La revelación poética» y «La inspiración», págs. 117-181.

[5] El artículo «Los signos en rotación» se halla añadido a modo de «Epílogo» a la segunda edición de *El arco y la lira*, págs. 253-284. Su libro *Los hijos del limo* (Barcelona, 1974) constituye el texto de las conferencias «Charles Eliot Norton» que Paz dictó en la Universidad de Harvard en el curso 1971-1972.

[6] El poeta apócrifo Jorge Meneses define de la manera siguiente la nueva sensibilidad poética a su creador Juan de Mairena: «Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad y ésta, a su vez, nuevos valores». Véase ANTONIO MACHADO, «De un cancionero apócrifo, Juan de Mairena», en *Obras. Poesía y prosa*. Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, 1964), pág. 325.

[7] ANTONIO MACHADO, *op. cit.*, págs. 293-312.

refiere, por otra parte, al hecho de que «el amor es la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la sustancia única», y tiene, por consiguiente, una final respuesta de orden metafísico. Dice Machado: «No es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro». El objeto erótico se convierte, así, en una «última instancia de la objetividad». Sin embargo, para Abel Martín, el amor está condenado finalmente al fracaso, puesto que el objeto externo siempre será inalcanzable, si bien de él surge el conocimiento, o sea, la capacidad de la conciencia para verterse «sobre la corriente erótica que brota con ella de las mismas entrañas del ser». Por esta razón, por no encontrar el amor su verdadero objeto, la amada resulta ser inasequible («la amada es imposible»). Al mismo tiempo, la poesía, que es hija de este fracaso del amor, lleva en sí la aspiración a ser «conciencia integral». Al tratar de salir la conciencia de sí misma, lo cual equivale a trascenderse, se revela ella misma «como objeto de conocimiento y de amor». Con todo, en tal momento la conciencia adquiere también el sentimiento de su soledad inevitable: «En el camino de la conciencia integral o autoconciencia este momento de soledad o angustia es inevitable». Tal situación corresponde tanto en la metafísica como en la lírica de Abel Martín a lo que él llama la ausencia de la amada. A su vez, en este camino de vuelta, en el cual la conciencia puede reintegrar los «reversos del ser», también puede ésta llegar a experimentar una vida de plenitud y, en tal virtud, llegar «a verse, a vivirse, a *serse* en plena y fecunda intimidad. «Este es, sin duda, el momento de verdadera apertura al mundo de la poesía. En efecto, para Abel Martín, la «lírica» o «mágica», viene a ser el momento de la identificación de los contrarios, del encuentro de una nueva lógica: la «del cambio sustancia o devenir inmóvil», que es la misma «del ser cambiando o el cambio siendo» [8].

Octavio Paz, por su parte, siguiendo a Machado, desarrolla la doctrina de la identidad de los contrarios, en su capítulo sobre «la imagen» de *El arco y la lira* [9], y lleva la doctrina del «otro» de Machado, para él la «otredad», a sus últimas consecuencias afirmando que el hombre se realiza al hacerse otro: «Lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser ente de palabras cuanto en esta posibilidad que tiene de ser 'otro'» [10]. En cuanto a la amada, ésta se encuentra «en nuestro ser, como sed y 'otredad'». De la inspiración poética dice Paz: «La inspiración es esa voz extraña que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser». En su ensayo «Los signos en

[8] Véase mi artículo «Magia y poética de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 304-307 (octubre 1975-enero 1976), págs. 462-492.
[9] *El arco y la lira*, págs. 98-113.
[10] *Ibíd.*, pág. 180.

rotación», Paz agrega: «La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*» [11]. La poesía conduce a una recuperación de la totalidad del ser: «Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos» [12]. No hay duda, por consiguiente, que Paz ha entrado en una relación de intertextualidad en *El arco y la lira* y sus otros ensayos sobre teoría poética con el pensamiento, las fórmulas y las expresiones de los textos «De un cancionero apócrifo, Abel Martín», y «Cancionero apócrifo, Juan de Mairena» de Antonio Machado, si bien dando un mayor énfasis a la noción de la constitución del ser, a través de la «otredad» [13], término éste que, por otra parte, manifiesta un mayor intento de abstracción.

Debemos advertir, asimismo, que en las teorías del objeto erótico de Abel Martín se halla implícita la dialéctica de lo abierto y lo cerrado en el interior de la conciencia humana, que es esencial al pensamiento y a la poesía de Octavio Paz. Para Abel Martín, lo abierto estaría representado por la «lógica temporal», lo «otro *inmanente*», el «pensar poético», el «objeto erótico», y, por el contrario, lo cerrado por la «lógica de identidad», «*el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*», «el pensar homogeneizador», «el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo». En Octavio Paz, lo abierto desemboca en su teoría de la «otredad» y del erotismo y en las imágenes eróticas en su poesía, como manera de aprehensión del ser. Lo cerrado, por el contrario, se hallaría en Paz en su noción de soledad y en sus imágenes de la «prisión» interior y de la «puerta condenada» en su poesía, lo mismo que en la ausencia de la amada o en su petrificación. Por esta razón, podemos, asimismo, situar en oposición dialéctica sus dos ensayos teóricos fundamentales de *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad* [14]. Si el primero de ellos constituye un tratado de poética en el cual se halla explorada la capacidad de la conciencia para revelarse como un tender hacia otra cosa a fin de descubrir la condición originaria del hombre, en el segundo se revela el otro aspecto de la conciencia humana, o sea, el de su encerramiento en sí, a pesar de que se trata principalmente de un análisis de la conciencia del hombre mejicano. Es decir, el hombre moderno, particularmente después del idealismo filosófico en el mundo de Occidente y de las últimas filosofías existencialistas, no puede dejar de tener en cuenta el hecho de su radical

---

[11] *Ibid.*, pág. 261.

[12] *Ibid.*, pág. 270.

[13] Para el concepto de intertextualidad, véase JULIA KRISTEVA, *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (París, 1969). Octavio Paz considera, por su parte, que en toda obra literaria existe lo que puede llamarse un proceso de traducción interpretativa de obras anteriores. Véase su ensayo *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona, 1971).

[14] *El laberinto de la soledad* (México, 1950). Segunda edición aumentada y revisada (México, 1959). Citamos por esta última edición.

enajenamiento del mundo y de su aislamiento dentro del recinto de su propia conciencia. Paz, en efecto, señala esta condición del hombre:

> Estamos solos. La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil. Hemos caído: y esta caída, este sabernos caídos, nos vuelve culpables. ¿De qué? De un delito sin nombre; el haber nacido [15].

Por lo demás, en el Apéndice a este último libro, el cual lleva el título de «La dialéctica de la soledad», el autor establece claramente que si, por una parte, «el hombre es el único ser que se siente solo», por otra, aspira a realizarse en otro, y es, por esto, el hombre «nostalgia y búsqueda de comunión» [16].

Toda vida, nos dice Paz, «está habitada por esta dialéctica». Al mismo tiempo, es el amor el que puede satisfacer esta «hambre de comunión», que se revela simultáneamente como «hambre de caer y de morir tanto como de renacer», esto es, como «vida verdadera» y también como «muerte verdadera». Por esta razón, el amor es la revelación de un instante de perfección dentro de nosotros mismos: «Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto» [17]. Amor y soledad se hallan así en situación dialéctica a la hora de la revelación del ser y de apertura al mundo de la poesía. En su ensayo «Poesía de soledad y poesía de comunión», que data de 1942 [18], Paz habla de las dos situaciones extremas en que se encuentra el alma del poeta lírico en su diálogo con el mundo, a saber, «una de soledad; otra, de comunión». Por el amor, se busca la disolución del ser en «lo otro». Octavio Paz llevó, así, a un radio más amplio de acción la dialéctica ya implícita en Machado de las fronteras de la conciencia, de un lado, y de la heterogeneidad del ser, de otro, para presentar su propia dialéctica de lo cerrado y de lo abierto, del sentimiento en soledad y en comunión, de frustración del ser y de plenitud de la conciencia. No hay duda, además, que en su vertiente de lo abierto y de poesía como comunión y como participación erótica, Paz asimiló la actitud de franca apertura que significa el movimiento surrealista en poesía. En su ensayo sobre «El surrealismo», recogido en *Las peras del olmo* [19], Paz se refiere a lo que constituye el ambiente de libertad que trajo el surrealismo a la creación poética y señala cómo esta nueva actitud ante la poesía restaura la capacidad que ésta tiene para transformar la

[15] *Ibid.*, pág. 73.
[16] *Ibid.*, pág. 175.
[17] *Ibid.*, pág. 177.
[18] *Las peras del olmo*, págs. 117-131.
[19] Páginas 163-181.

realidad y convertirla en una operación mágica. El surrealismo, indica Paz, contribuye a la disgregación del yo, haciendo que el objeto se subjetivice y el yo adquiera la categoría de lo objetivo. La empresa poética consiste, así, en abrir la personalidad «y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo». Por otra parte, en la doctrina surrealista, el amor, incluyendo el erotismo, es la experiencia por medio de la cual se realiza este acto de libertad poética: «Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico». En el ensayo que Paz escribió sobre «André Breton o la búsqueda del comienzo» [20], el autor mejicano observa cómo la mujer constituye para el surrealismo una de las vías para captar la visión original y lograr la identificación con el cosmos: «La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano». Por el erotismo es posible, además, llegar a tener conciencia de la totalidad del universo. En su ensayo sobre el pintor mejicano Rufino Tamayo, dice Paz:

> Paradoja del erotismo: en el acto amoroso poseemos el cuerpo de la mujer como una totalidad que se fragmenta; simultáneamente, cada fragmento—un ojo, un pedazo de mejilla, un lóbulo, el resplandor de un muslo, la sombra del pelo sobre un hombro, los labios—alude a los otros y, en cierto modo, contiene a la totalidad. Los cuerpos son el teatro donde efectivamente se representa el juego de la correspondencia universal, la relación sin cesar deshecha y renaciente entre la unidad y la pluralidad» [21].

Podemos advertir ya en uno de los primeros poemas de Paz, *Entre la piedra y la flor* [22], una serie de coordenadas imaginísticas que anuncian el cosmos poético de lo cerrado y de lo abierto. El poema se halla dividido en cinco partes y revela una dimensión autobiográfica, puesto que el poeta hace referencia a sus años en el texto («Al cabo de veinticinco años / alza una flor sola, roja y quieta»). Por otra parte, el símbolo de la planta mejicana del henequén, con sus grandes hojas puntiagudas de pulpa verde, como espadas («La tierra sólo da su flor funesta, / su espada vegetal», II), hacen referencia a su propia carne angustiada, y a la violencia en púas de su deseo reprimido («vara sexual») que tan sólo termina en una flor roja. La planta (reverberación y ardor carnales) se sustenta, además, en una tierra seca, pétrea, que carece de comunicación y de lo blando en su interior: «¿Qué tierra es ésta?, / ¿qué extraña vio-

[20] *Corriente alterna* (México, 1967), págs. 52-64. Paz afirma que la mujer «es lenguaje concreto, revelación encarnada», y cita a Breton: «la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles», página 59.

[21] *El signo y el garabato* (México, 1973), pág. 176. La función del erotismo y de la sexualidad en el surrealismo ha sido examinada por XAVIÈRE GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité* (París, 1971).

[22] *Entre la piedra y la flor* (México, 1941). El poema se halla recogido en *Libertad bajo palabra* (México, 1960), págs. 221-229. En el presente trabajo citamos por esta edición.

lencia alimenta / en su cáscara pétrea?» Por tal razón, el agua que en ella se encuentra es «agua ahorcada», «agua encarcelada», enterrada: «El agua intocable en su tumba de piedra, / sin salida en su tumba de aire», I. Asimismo, el amanecer del poeta participa de la condición de lo seco y de lo pétreo con «una luz de llanto congelado»: «Amanecemos piedras, / raíces obstinadas, / sed descarnada, labios minerales», I. En la tercera parte, el poeta expresa su ansia de salida, dada su condición de criatura apta para manifestarse en frutos y revelarse en canto. Sin embargo, sólo puede expresarse en frases condicionales («Si yo pudiera»), a causa de encontrarse el poeta aprisionado y de experimentar una agonía que se consume en sí misma: «Su agonía, piedra y fuego en el polvo». La presencia del «tú» («el círculo de ternura que alimenta la noche») sólo se da en un «silencio flotante», sostenido por «llamas petrificadas», que no permite la verdadera comunicación. Finalmente, en la parte final del poema, el poeta invoca a su propia llama ardiente como instrumento de devastación para acabar con este mundo seco y sin salida: «Dame, llama invisible, espada fría, / tu persistente cólera, / para acabar con todo, / oh mundo seco, / oh mundo desangrado, / para acabar con todo». Aunque en este largo poema predominan los símbolos de lo cerrado, podemos advertir en ellos el ansia de escape, al nivel concreto de las imágenes eróticas. La posibilidad de fusión con el «tú» no se realiza, a causa de la lejanía y calidad etérea de la figura femenina.

Asimismo, en los poemas de «Puerta condenada», que en la edición de *Libertad bajo palabra* de 1960, contienen poesías de 1931 a 1941 [23], encontramos persistentemente, tal como el título de la sección lo indica, las imágenes de lo cerrado y de la soledad. El poema «Espejo», por ejemplo, de 1934, expresa el vacío del tiempo («tiempo hueco») con el símbolo del espejo que refleja su propio rostro enmascarado: «y entre espejos impávidos mi rostro / me repite a mi rostro, un rostro / que enmascara a mi rostro» [24]. También, en el poema «El visitante», la figura deambulante del poeta se mueve entre formas de niebla por la calle para encontrarse al final con el fantasma de sí mismo al igual que los otros: «Un leve viento me empujaba. / Calles y soledad. Un grito. Nada. / Cansado al fin de un mundo de fantasmas / me perdí en la niebla que me hizo». Otro tanto sucede en el poema «La calle», en el cual el poeta tropieza con su propio doble, constatando al final que quien lo ha seguido es simplemente nadie: «donde yo sigo a un hombre que tropieza / y se levanta y dice al verme: nadie». En «El regreso» reaparecen los símbolos de la

[23] Páginas 115-153.

[24] La metáfora del espejo la encontramos en la prosa y la lírica de Abel Martín. Machado cita la siguiente copla del filósofo apócrifo que, según él, se encuentra en la primera página de su libro de poesía *Los complementarios:* «Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran / los ojos con que los veo», en ANTONIO MACHADO, *op. cit.*, pág. 294.

piedra y el espejo como denotadores de incomunicación e insularidad («Después fui piedra al sol, piedra y espejo») y como anticipadores de la imposibilidad de acercarse a la niña con su «cabellera de pájaros de fuego», que yace bajo el árbol verde. Su palabra poética es entonces la de la esterilidad: «Viento y arena fueron mis palabras: / no vivimos, el tiempo es quien nos vive». Característicos de este estado de encerramiento de la conciencia son asimismo los dos últimos versos de «Elegía interrumpida» que marcan los límites de su angustia existencial: «Es un desierto circular el mundo, / el cielo está cerrado y el infierno vacío». Finalmente, en «El muro», la promesa de una apertura a la figura femenina queda definitivamente aprisionada en la memoria como un muro que su puño ciego no puede combatir: «Mas cierra el paso un muro y todo cesa. / Mi corazón a oscuras late y llama. / Con puño ciego y árido golpea / la sorda piedra y suena su latido / a lluvia de ceniza en un desierto». Sin embargo, aun en el recuerdo, la amada aparece a través de tentadoras imágenes eróticas, las cuales constituyen una invitación a la fusión de los seres:

Y su delgada voz abre en mi pecho
un ciego paraíso, una agonía,
el recordado infierno de unos labios
(tu paladar: un cielo rojo, golfo
donde oye la ola su caída),
el infinito hambriento en unos ojos,
un pulso, un tacto, un cuerpo que se fuga,
la sombra de un aroma, la promesa
de un cielo sin orillas, pleno, eterno.

Por otra parte, las imágenes eróticas de este último poema configuran la presencia de la amada en una serie de correspondencias identificadoras con la naturaleza cósmica (paladar: cielo rojo, golfo, caracola donde cae la ola), las cuales anuncian la posibilidad de fusión del poeta con el cosmos. El título de la serie «Puerta condenada» es, así, significativo de la dialéctica de lo cerrado en la poesía de Paz y anuncia, a su vez, los símbolos e imágenes de apertura que han de girar alrededor de la figura femenina. El erotismo ha de convertirse en vía de participación y encuentro con la otredad.

Algunas de las otras secciones de *Libertad bajo palabra,* en su primera edición de 1949 [25], tales como «A la orilla del mundo» (título de un libro de Paz [26]) pasaron a formar parte de la sección del mismo nombre en la edición de 1960, bajo el subtítulo de «Calamidades y mila-

[25] *Libertad bajo palabra* (México, 1949).
[26] *A la orilla del mundo* (México, 1942).

gros» [27], y presentan, en general, la temática de lo cerrado que ya hemos examinado en los poemas anteriores. En el poema «El desconocido», por ejemplo, el poeta deambula por la infinitud de la noche como un fantasma encarcelado: «El marcha solo, infatigable, eterno / encarcelado en su infinito, / como un solitario pensamiento, / como un fantasma que buscara un cuerpo». Asimismo, dentro de este encerramiento, Dios, en el poema «El ausente», viene a ser, para el poeta, una intensificación de su soledad más honda: «Dios vacío que golpeas mi pecho, con un puñal de angustia, deshabitándome cada vez más hondo».

Por otra parte, las secciones «Asueto» y «Girasol» de la primera edición de *Libertad bajo palabra,* incorporados en su totalidad a la edición de 1960 [28], bajo el título de «Condición de nube», que ha de incluir también la nueva sección «Semillas para un himno» [29], evidencian una actitud franca de apertura en relación con la naturaleza, la mujer y la poesía misma, todo ello en una dialéctica imaginística con los poemas de «Puerta condenada» y de «A la orilla del mundo». O mejor, la figura femenina aparece como mediadora y, aún más, como vía de identificación con el cosmos y de experiencia poética incandescente. El poema «Mediodía», de la sección «Asueto», por ejemplo, constituye una absorción cegadora, de un acontecimiento cósmico, que, sin duda, se realiza en coincidencia con la experiencia de la plena posesión de la mujer: «Dentro de mí palpita, flor y fruto, / la aprisionada luz, ruina quemante, / vivo carbón, pues lo encendido enluto». La experiencia bajo la piel del poeta («bajo mi piel») es la de un anegamiento que se resuelve en ondas y vibraciones subterránea, en una identificación de contrarios («nocturnos mediodía»): «Medianoche del cuerpo, toda cielo, / bosque de pulsaciones y espesura, / nocturno mediodía del subsuelo». El poeta logra finalmente tener el sentimiento de infinitud, a través de su propio cuerpo: «—El cuerpo es infinito y melodía». En correlación de contraste temático con el anterior, el poema «Medianoche» constituye, a su turno, un «mediodía» («Es el secreto mediodía, / sólo vibrante oscuridad de entraña, / plenitud silenciosa de lo vivo») que se proyecta en canto hímnico de plenitud y exaltación: «Desnudo de su nombre canta el ser, / en el hechizo de existir suspenso, / de su propio cantar enamorado». El poeta ha logrado la intuición de la revelación del ser, a través de la poesía. Asimismo, el poema añadido a la edición de 1960 «Arcos» (fechado en 1947), introduce la imagen del «río de imágenes» para referirse a la actitud fructífera de la inspiración poética, en la cual se halla anegado felizmente el poeta: «Me alejo de mí mismo, me detengo / sin detenerme en una orilla y

[27] Páginas 221-266.
[28] Páginas 53-88.
[29] Páginas 89-106.

sigo, / río abajo entre arcos de enlazadas imágenes, el río pensativo». Esta actitud de apertura ante la poesía queda destacada dialécticamente con un poema como «Nocturno», el primero de «Puerta condenada», en que las voces se presentan como «sombras de las voces», como «vocablos huérfanos» y en el que la metáfora del río cobra un sentido negativo: «Arrastra el río negros mármoles ahogados» (el poema se halla fechado en 1931). También el poema «Las palabras», de esta misma sección, revela la lucha del poeta con un idioma insumiso: «Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas...»

La actitud de apertura ante el cosmos se continúa en los poemas de la sección «Girasol». El poema «Cuerpo a la vista» presenta una proyección identificadora, en imágenes eróticas, de las configuraciones del cuerpo femenino con la geografía de la superficie terrestre. Las varias partes del cuerpo van revelando accidentes geográficos concretos:

valles que sólo mis labios conocen,
desfiladero de la luna que asciende a tu garganta
entre tus senos,
cascada petrificada de la nuca,
alta meseta de tu vientre,
playa sin fin de tu costado.

La espalda de la amada fluye «como la espalda del río a la luz del incendio» y su cintura y los bordes de su cuerpo son costas, tan «inmensas como los arenales de la luna», donde golpean día y noche aguas dormidas. La invitación del sexo se proyecta en una dimensión cósmica:

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo
de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca del horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida
perdurable).

Lo mismo que en el poema «Medianoche», de la sección de «Asueto», el poeta ha tenido aquí la experiencia de lo infinito: «Patria de sangres, / única tierra que conozco y me conoce, / única patria en la que creo, / única puerta, al infinito». Es evidente que el erotismo de estos poemas constituye una vía para alcanzar la plenitud del ser, a través de la identificación de los amantes con el universo cósmico. El poeta se da cuenta, además, que es necesario vencer las amenazas («el tiempo», «la conciencia» reflexiva) que se ciernen sobre su experiencia de identifica-

ción con la amada, y a través de ella con el mundo, tal como se manifiestan en el poema «Más allá del mar», a fin de permanecer los dos amantes en constante tensión de vida más amplia: «Más allá de nosotros, / en las fronteras del ser y el estar, / una vida más vida nos reclama».

No hay duda que Octavio Paz ha asimilado, con sus imágenes eróticas, la visión cósmica y amorosa del poeta español Vicente Aleixandre, quien en *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1936) había establecido los correspondencias esenciales entre pasión amorosa y experiencia de identificación con el cosmos. En el primero de estos libros, Aleixandre había expresado, en efecto, la correlación analógica entre torrente de sangre que circula por las venas y el corazón, a la hora de la fluencia de la pasión, y el metaforismo del mar y del río, juntamente con las numerosas imágenes que se relacionan con estos elementos naturales, tales como las de bogar, navíos, playas, costas. En un poema como «El más bello amor» [30], por ejemplo, de *Espadas como labios,* la intensidad del cariño se halla asimilada a la fuerza del tiburón («Pero me encontré un tiburón en forma de cariño») y el corazón identificado con el mar: «deliciosa posesión que consiste en el mar». Por otra parte, las alteraciones de la pasión constituyen un verdadero drama cósmico: «Nubes atormentadas al cabo convertidas en mejillas, / tempestades hechas azul sobre el que fatigarse queriéndose, / dulce abrazo viscoso de lo más grande y más negro, / esa forma imperiosa que sabe a resbaladizo infinito». Asimismo, la fuerza pasional de la amada se expresa en imágenes de gran dinamismo, relacionadas con el torrente de la sangre: «eres esa montaña que navegando ocupa / el fondo de los mares como un corazón desbordante». Las correlaciones entre pasión y drama cósmico son aún más evidentes en *La destrucción o el amor,* cuyo signo es el de la identificación entre amor y muerte. En este libro, las configuraciones del cuerpo humano, con su red subterránea de vísceras orgánicas y vías arteriales por donde circula la sangre, juntamente con el centro motor del corazón, se proyectan, en un primer plano imaginístico, a las configuraciones de la superficie terrestre con sus montañas, mar, ríos, lagos, laderas, valles, bosques. Esta correlación, en la poesía de Aleixandre, se halla a base del sustrato de las imágenes eróticas que ya hemos encontrado en la poesía de Octavio Paz. En *La destrucción o el amor,* la violencia de la pasión se manifiesta como voluntad de muerte, que es al mismo tiempo voluntad de vida máxima: «Muero porque me arrojo, porque quiero morir, / porque quiero vivir con el fuego» [31]. Por otra parte, la inclinación pasional constituye un destino y un centro alrededor del cual gira el universo:

---

[30] VICENTE ALEIXANDRE, *Obras completas* (Madrid, 1968), pág. 269.
[31] *Ibid.*, pág. 331.

Soy el destino que convoca a todos los que aman,
mar único al que vendrán todos los radios amantes
que buscan a su centro, rizados por el círculo
que gira como la rosa rumorosa y total[32].

Podemos, por consiguiente, afirmar que la poesía erótica de Octavio Paz ha entrado en una relación de intertextualidad con estos dos libros de Vicente Aleixandre. El poeta mejicano lleva, sin embargo, las imágenes eróticas a diversos grados de asimilación, transformación de las mismas, expansión y nuevas síntesis, en relación con la visión erótica del poeta español. El erotismo de la poesía de Paz, como una expresión esencialmente de lo abierto, habrá de dirigirse, entre otras direcciones, hacia una búsqueda metafísica de la revelación del ser y de la existencia, siempre en constante dialéctica con los símbolos de lo cerrado.

En los poemas de «Semillas para un himno» de Paz, escritos entre 1950 y 1954, según aparece en la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra,* existe un intento de fusión entre figura femenina, cosmos luminoso e inspiración poética. La invasión de la luz a la hora del alba, en el poema introductorio «Al alba busca su nombre lo naciente», puebla el mundo con el nombre de las cosas, en un descubrimiento jubiloso que nos hace recordar el despertar a un nuevo día, en un poema como «Más allá» del poeta Jorge Guillén *(Cántico,* 1936). La nueva luz planta las voces para un himno: «Hay un comienzo de himno como un árbol. / Hay el viento y nombres hermosos en el viento». Por otra parte, los fragmentos diminutos de la «palabra inmensa y sin revés» que antes iluminaba el mundo y que ahora constituyen los vocablos del lenguaje que hablamos sólo pueden ser integrados a través de «Una muchacha de agua», como en el poema «Fábula», donde se pueda leer todo lo que pasa: «Donde los labios de un solo sorbo beban / El árbol la nube el relámpago / Yo mismo y la muchacha». Asimismo, la plenitud de luz del mediodía, en el poema «Cerro de la estrella», con su abigarrado haz de sensaciones, se hace patente a través de la muchacha desnuda que se ha situado como «centro del día», y sobre la cual convergen las miradas del sol y las del poeta. La imagen del río o manantial, aplicada a la mujer («Una mujer de movimientos de río», del poema «Fábula»), la cual es de claro origen aleixandrino[33], entra también en fusión con la del río del lenguaje (comp. la imagen del «río de imágenes» ya vista del poema «Arcos»), tal como aparece en «Manantial». En este último poema, las semillas de la luz («La semilla del sol se abre sin ruido») hacen posible

[32] *Ibid.*, pág. 392.

[33] En *La destrucción o el amor* encontramos las siguientes imágenes del río referidas al cuerpo de la mujer: «Cuerpo feliz que fluye entre mis manos» (ALEIXANDRE, *op. cit.*, pág. 331), «Tu generoso cuerpo, agua rugiente» (pág. 363), «Cuando contemplo tu cuerpo extendido / como un río que nunca acaba de pasar» (pág. 354).

la visión poética, a través del entrelazamiento de los dos amantes: «Lo visible y palpable que está afuera / Lo que está adentro y sin nombre / A tientas se buscan en nosotros / Siguen la marcha del lenguaje». Finalmente, el ardor llameante de la hora se hace explícito en sonidos musicales ardientes que todo lo queman y devoran trasmutándolo en nuevo lenguaje: «No queda nada sino un alto sonido / Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio / Pájaros invisibles / Hechos de la misma sustancia de la luz». El último poema de esta sección «Semillas para un himno», a la cual éste da su nombre, revela la presencia de la inspiración en forma de «Instantáneas noticias favorables», las cuales llegan a través de «Mundos de imágenes», en el centro de las cuales se encuentra la muchacha que avanza como un velero partiendo en dos las altas aguas, o como un relámpago partiendo en dos al tiempo. Tales noticias instantáneas son al mismo tiempo infrecuentes e inmerecidas y constituyen «Imprevistas cifras del mundo», que encarnan en las cosas: «Por un instante están los nombres habitados».

Si los poemas de «Semillas para un himno» conllevan una actitud de clara apertura de la conciencia del poeta ante el mundo y de constitución en palabras de la experiencia poética, por mediación de la mujer, los de «La estación violenta», que pertenecen a la misma época que los anteriores (1948-1958), según la edición de 1960 de *Libertad bajo palabra* [34], contienen casi en su totalidad el juego dialéctico de lo abierto y de lo cerrado. El primer poema, «Himno entre ruinas», constituye precisamente un entrelazamiento de estos dos maneras de visión, con alternancia de estrofas de diverso sentido. Las cuatro estrofas impares se refieren, en efecto, a la profunda concordancia que existe entre la conciencia del poeta y el despliegue luminoso del mundo externo a la hora de la máxima invasión de luz, en el mediodía, momento en que la figura femenina aparece una «esbelta catedral vestida de luz». Los sentidos humanos confieren la presencia intensa de las cosas («Ver, tocar formas hermosas, diarias. / Zumba la luz, dardos y alas. / Huele a sangre la mancha de vino en el mantel») en el instante único en que es palpable la «copa de eternidad». La inteligencia concilia las dos mitades y en la conciencia se cumple el acto de la revelación poética: «y la conciencia-espejo se licua, / vuelve a ser fuente, manantial de fábulas». Las tres estrofas impares, por el contrario, presentan la persistente visión de un mundo desarraigado, envejecido («Sabe la tierra a tierra envejecida»), e invadido por las sombras. Las «puertas del contacto» han sido cerradas y los pensamientos del poeta, bifurcados, fragmentados y enredados, se inmovilizan en «ríos que no desembocan» para parar todo en un chapoteo de aguas muertas».

[34] Páginas 267-310. *La estación violenta* fue también editado en libro (México, 1958).

Esta actitud de límites y de encarcelamiento de la conciencia en sí misma es evidente en otros poemas de esta sección, como en «Máscaras del alba», en el que el poeta se siente «prisionero de sus pensamientos» y no logra imprimir sentido a los vocablos del idioma («teje y desteje su tejido a ciegas») ni a las mismas «letras de su nombre». El mundo de Occidente carece de sentido en este despertar en que la ciudad de Venecia abre los ojos «en su lecho de fango» y debe presenciar el retorno de los caballos de San Marcos a su lugar de origen: «Los caballos de bronce de San Marcos / cruzan arquitecturas que vacilan, / descienden verdinegros hasta el agua / y se arrojan al mar, hacia Bizancio». Asimismo, en el poema «Fuente», el poeta puede contemplar en la esplendidez del mediodía la ciudad de Aviñón que hace acto de presencia, sin opacidades de ninguna clase («Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo»), pero él, a su turno, no logra encontrar su propio rostro ni arder con su «antigua herida», la que hace posible la identificación con todo lo creado. La escritura del poeta es intermitente y «un instante se oscurece y otro centellea», como el agua de la fuente en la plaza: «En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente». La carencia de la fluidez poética se hace evidente en la lucha del poeta con los signos, en una noche de insomnio, como en el poema «Repaso nocturno»: «Empezó el asedio de los signos, / la escritura de sangre de la estrella en el cielo, / las ondas concéntricas que levanta una frase / al caer y caer en la conciencia». También con el tema del insomnio, en el poema «¿No hay salida?», el poeta nuevamente contempla en lejanía («Allá, del otro lado», «Todo está lejos») la presencia de un mundo inmovilizado en un hoy que carece de fluidez y que se hunde en el centro de un círculo vacío (el de sus propios pensamientos), en el que «todo se ha cerrado sobre sí mismo». La realidad ha cerrado sus puertas y la conciencia del poeta sólo se abre ese instante en que él se ha cerrado sobre sí mismo y en que se encuentra sin nombres y sin rostro: «este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro».

La falta de encuentro con la verdadera fuente de la poesía domina asimismo el desvelo en el poema «Río», en el cual hay un combate ciego por la conquista de la palabra poética («las palabras contra la noche, la noche contra la noche, nada ilumina el opaco combate»), sin que el poeta pueda detener ni siquiera un instante afortunado el «río de sangre», la marcha de las palabras que se presentan sin sentido: «Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo». En todos estos poemas, el simbolismo de lo cerrado se expresa como carencia de verdadera apertura ante la realidad y coincide con la falta de la presencia mediadora de la mujer. El poema «El cánta-

ro roto» presenta, por otra parte, la perspectiva de un mundo cerrado, en relación con la civilización mejicana («El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen, / ¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?»), la cual se halla dominada en las zonas rurales por la presencia del sapo («el cacique gordo de Cempoala»): «¿sólo el sapo es inmortal?». El poeta sueña en una resurrección hecha posible por el canto que descubra el río que busca su cauce, el manantial de las palabras que han de sellar la hermandad entre los hombres: «el manantial de las palabras para decir yo, tú, él, nosotros, bjo el gran árbol viviente estatua de la lluvia». Este encuentro con el manantial original donde se funden los contrarios («vida y muerte no son mundos contrarios») es posible a través de la mujer, en la cual la civilización mejicana ha de recobrarse y reconocerse: [Hay que] cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del dormido la espiga roja de la resurrección, / el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y reconocerse y recobrarse».

La dialéctica de lo abierto y de lo cerrado, hecha explícita en «Semillas para un himno» y «La estación violenta» encuentra su superación en una síntesis poética de visión original primaria en el largo poema «Piedra de sol» [35], último de *Libertad bajo palabra,* en sus ediciones de 1960 y 1967. La estructura circular del poema y la inserción de lo temporal e histórico, dentro de un mecanismo de reiteraciones imaginísticas en variantes y de tiempo cíclico, funden la conciencia individual y colectiva en un ritmo tenso que oscila entre lo abierto y lo cerrado, pero que se inicia y termina con imágenes de apertura, a través de la figura femenina. El poeta logra participar de la plenitud del mundo, a la hora de la mayor iluminación, a través del cuerpo de la mujer: «la hora centellea y tiene cuerpo, / el mundo ya es visible por tu cuerpo /es transparente por tu transparencia» (31-33). Su experiencia de nacimiento en otro («nazco en otro») es posible, gracias al cuerpo de la mujer que él recorre en su interior: «voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos» (41-44). La imagen del agua («toda la noche llueves») y del río que fluye («voy por tu talle como por un río», 67), en que se revela esta figura de mujer mejicana («tu falda de maíz ondula y canta», 59), deja, sin embargo, al poeta destrozado en mil fragmentos y al borde del abismo cuando se halla fuera de su posesión, en el momento en que traspasa los bordes de su frente y él se queda sólo en el interior de su conciencia: «y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza, / recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo, busco a tientas» (72-75). En virtud de la entrada

[35] Páginas 293-310. Publicado por primera vez en edición aparte, *Piedra de sol* (México, 1957).

del poeta en los laberintos encerrados de la memoria («corredores sin fin de la memoria», 76), pierde él también su identificación con el mundo primario, y no puede encontrar el mundo que busca: «a la salida de mi frente busco, / busco sin encontrar, busco un instante, / un rostro de relámpago y tormenta / corriendo entre los árboles nocturnos» (84-87). Ahora camina el poeta entre espejos («invisible camino sobre espejos», 93), que sólo repiten su propia imagen destrozada, en el fondo abismático de sus pensamientos en sombra.

Sin embargo, a la luz del recuerdo («por los alrededores de la noche», 10), surge el rostro de una muchacha adolescente de «rostro innumerable», que se identifica con las figuras femeninas arquetípicas de todos los tiempos: «Melusina, / Laura, Isabel, Perséfona, María» (114-115). Este instante se halla rescatado en la sucesión indefinida del tiempo, a través del sueño y le permite al poeta librar por un momento su conciencia de la sucesión temporal y de la prisión de su ensimismamiento: «el instante traslúcido se cierra / y madura hacia adentro, echa raíces, / crece dentro de mí, me ocupa todo» (182-184). Con todo, los laberintos de la memoria convierten a la amada en mujer petrificada que le impide al poeta el encontrar vías de identificación con la naturaleza:

ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha (200-212).

Las imágenes de lo cerrado excluyen un verdadero presente con salida al exterior («presente sin ventanas»). Melusina, con su «atroz escama», duerme enroscada entre las sábanas y cae, al despertar con su grito, en el fondo de un hoyo en el cual se pueden ver los dos ojos «de una niña ahogada hace mil años» (244). Es evidente que al perder el poeta su verdadera identificación con la amada, él se halla igualmente privado de su comunicación con el mundo y no puede tener la experiencia de la revelación del ser. La vida carece de sentido y sólo prevalece el ámbito de la negatividad («no hay nada», «no hay nadie»), en el centro de un círculo vacío. El mundo de lo cerrado, con la petrificación

o desvanecimiento de la amada, es, así, una amenaza para la constitución del ser espiritual del poeta.

La experiencia individual del poeta es, sin embargo, también la experiencia colectiva de los hombres. Frente a los asaltos destructores de la historia, siempre se encontrará la pareja de amantes que a través del abrazo amoroso han de recobrar el significado originario de la vida y el sentido de la totalidad, «el ser total». Los dos amantes que se desnudan y se aman en la Plaza del Angel, en Madrid, durante la guerra civil, recobran para todos nosotros la herencia arrebatada «por ladrones de vida hace mil siglos» (300). El acto amoroso es sagrado y constituye una transfiguración que hace de cualquier cuarto en que se realiza el centro del mundo: todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día, / el mundo nace cuando dos se besan» (334-337). Por el acto de amor, el pensamiento cofra carne («el pensamiento encarna») y se abren puertas al exterior: «amar es combatir, es abrir puertas, / dejar de ser fantasma con un número» (371-372).

El poeta continúa la búsqueda del rostro de la mujer amada, a través de los «corredores del tiempo» y de las calles de sí mismo («camino por las calles de mí mismo», 414), para encontrar que ella está a su lado, ofreciendo en su fluidez constitutiva una apertura hacia el mundo: «y tú a mi lado / caminas como un árbol, como un río / caminas y me hablas como un río» (415-517). Sin embargo, el entrelazamiento momentáneo de los dos amantes, el cual permite la absorción en el tiempo total («tiempo total donde no pasa nada / sino su propio transcurrir dichoso», 434-435), sólo dura un parpadeo que no elimina los grandes crímenes de la historia, los ayes que han lanzado multitud de personas al ser asesinadas. La recuperación de la vida y su final sentido sólo es posible, por consiguiente, si existe la transfiguración de la conciencia en la esencial otredad encarnada en el resto de los hombres, en movimiento de solidaria identificación con ellos:

nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida—pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros (510-519).

Una vez más, las figuras femeninas arquetípicas («Eloísa, Perséfona, María», 526), que se identifican simultáneamente con la amada de todos los hombres y con la amada singular del poeta, deben conducir con su presencia al descubrimiento de la otredad, la de todos los hombres en unidad colectiva, dentro de nosotros mismos: «muestra tu rostro al fin para que vea / mi cara verdadera, la del otro, / mi cara de nosotros siempre todos» (527-529). El verdadero nacimiento del ser se acoge, así, a la figura femenina cósmica («virgen lunar, madre del agua madre, / cuerpo del mundo, casa de la muerte», 537-538), donde pactan vida y muerte, donde se reconcilian los contrarios, y de cuyas manos brotan las semillas de las cuales surgen los reiterados nacimientos de todos los hombres: «cada día es nacer, un nacimiento / es cada amanecer y yo amanezco, / amanecemos todos, amanece». Tales manos abren las puertas del ser, en su constante comunicación y transfiguración. La experiencias que el poeta tuvo de los límites de su propio encerramiento, a través de su viaje por los laberintos de la memoria y de su meditación acerca de los males del mundo que imponen murallas a la expansión del ser colectivo, se abre finalmente, así, a la afirmación del ser común de todos los hombres y a la visión del instante original. Tal conquista se logra, a través de la poesía, en virtud del retorno cíclico del momento que ha hecho posible la identificación de todo lo creado y gracias a la presencia de la figura femenina. Las murallas ceden y las puertas se abren a la invasión del sol, que ilumina el ámbito en el que la movilidad es retorno al mismo centro, y constituye, por tanto, una manera de inmovilidad:

oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre.

El poema «Piedra de sol» constituye, así, una síntesis de la visión poética de Octavio Paz, dentro de la cual la tensa dicotomía de lo ce-

rrado y de lo abierto halla su resolución en un retorno cíclico al momento de apertura originaria de la conciencia hacia el cosmos y hacia una participación con la común humanidad del resto de los hombres. Tal punto de apertura equivale al encuentro con el tiempo mítico que fue experimentado por la antigua civilización mejicana, y sólo es posible reencontrarlo a través de la figura arquetípica de la mujer, que siempre se renueva y se concretiza para cada uno de nosotros en la amada singular. El momento de este encuentro es también el de la revelación poética, que participa del tiempo mítico original. Octavio Paz ha seguido la vía de las imágenes eróticas para conseguir su visión poética de la totalidad [36].

GUSTAVO CORREA

163 Hepburn Road
HAMDEN, Connecticut 06517
U. S. A.

[36] Las imágenes eróticas continúan cumpliendo una función importante en los siguientes libros de poesía de OCTAVIO PAZ: *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1969) y *Vuelta* (1976).

FANTASIAS, MITOS, SIMBOLOS Y POETICAS EN EL TEATRO DE OCTAVIO PAZ

El título que antecede corre el riesgo de incurrir en una evidente desproporción, no ya por su longitud, sino por referirse exclusivamente a una sola obra teatral. Paz, que ha explorado la poesía y el ensayo desde perspectivas muy distintas y llevado a cabo obras de excepcional interés, sólo ha escrito o, al menos, únicamente ha estrenado una obra dramática: *La hija de Rappaccini,* escrita en 1953, y estrenada en el Teatro del Caballito en 1956, dentro del Segundo Programa de «Poesía en Voz Alta», experiencia literaria y teatral que el propio Paz rotuló en una de sus primeras funciones:

«Pantomima, función de carpa y *music-hall,* farsa, circo y zarabanda, el espectáculo que ofrece 'Poesía en Voz Alta' es el reverso de la medalla calderoniana, el lenguaje que es agua, pan y vino; frente al sacro amor, el loco amor. El hombre está hecho de todos estos elementos y de otros más.»

«Poesía en Voz Alta», que fue el momento culminante del Teatro Universitario Mexicano, era un esfuerzo evidentemente dirigido a las minorías, y la obra que en ella se estrenó tenía estas características esencialmente minoritarias. Estaba basada en una obra *(Rappaccini's daughter)* del norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), narración publicada en 1846 y preludiada por un ingenioso escrito en el cual se critica con humor, indulgencia y ambivalente humildad la posición de los escritores ante la crítica, a la cual parece que va dirigido el preámbulo. Asumiendo la personalidad de un supuesto autor de la obra, Auvepine, oscuro cuentista francés, Hawthorne dice de sí que sus «escritos», para hacerle justicia, «no están del todo desposeídos de fantasía y originalidad; podrían haberle ganado mayor reputación si no fuera por su inveterado amor a la alegoría...».

El precedente: «Rappaccini's daughter», de Hawthorne

La obra de Hawthorne está basada en un cuento de terror que se encuentra en las tradiciones orales de diversos folklores y que, de acuer-

do con las investigaciones de Sheldon, toma especial énfasis en la Italia del siglo XVII y en el romanticismo norteamericano. En síntesis, el argumento de la narración puede resumirse así. Un estudiante de leyes, recién llegado a la Universidad de Padua, Giovanni Guasconti, admira desde la ventana de su habitación un jardín vallado por un alto muro, lleno de extrañas flores de violento perfume. Súbitamente entra en su campo visual un anciano de aspecto enfermizo que se acerca a las flores tomando todo tipo de precauciones, entre ellas, el uso de una máscara y unos guantes, y confiándose a los cuidados de una muchacha que no adopta ninguna de estas precauciones y lleva su hermoso rostro y sus manos descubiertos.

Un viejo profesor, amigo del padre de Giovanni, al interrogarle éste al día siguiente, afirma que el anciano de la máscara es un sabio inteligente y peligroso (incidencia en la constante paradójica de la literatura americana, que tanto a niveles eruditos como de consumo desconfía siempre del sabio y de la ciencia). Igualmente le explica que el enmascarado se sirve del veneno de las flores para sus experiencias y que se encuentra tan absorbido por ellas, que no retrocedería ni siquiera ante la posibilidad de un crimen. El profesor pone en guardia a Guasconti ante el poder de fascinación de la hija del sabio, Beatrice.

En parte, por curiosidad y, en parte, atraído por los encantos de la muchacha, Guasconti se asoma más de una vez a la ventana, pudiendo observar que especies animales diversas, como lagartijas y mariposas, mueren por el aliento y el contacto con la muchacha.

En su afán de esclarecer el misterio y aprovechando que su balcón se abre sobre el extraño jardín, Guasconti penetra en él y entabla una afectuosa amistad con Beatrice, que le mantiene siempre alejado de ella y de las flores. Un día el estudiante advierte que ha adquirido, al igual que la muchacha, el poder de envenenar con su contacto y la recrimina agriamente, pero ella defiende su inocencia señalando que si bien su padre la crió entre los venenos, llegando a convertirla en portadora de muerte, ha procurado siempre mantener al joven alejado para no dañarle, y por eso acepta cuando éste le ofrece la posibilidad de beber un antídoto, que le ha proporcionado el viejo profesor, y cuya función es la de hacer desaparecer toda virtud maléfica. Beatrice bebe el antídoto y muere.

Al igual que en otras novelas de Hawthorne, la culpa se encuentra estrechamente ligada con la expiación, que gravita incluso sobre los inocentes. El poder sobrenatural que separa a la muchacha crea en ella un notable contraste entre su ingenua sencillez y el carácter mortal y terrible de su aliento y su contacto. Como ha destacado un comentarista italiano de la literatura norteamericana del sigol XIX, Giorgio Lupi: «Beatrice es

al mismo tiempo dulce y trágica, humana por su bondad y real en su cualidad de instrumento, de expiación de la culpa, y toda la novela se concentra sobre esta figura, en cuya representación Hawthorne ha sabido encontrar acentos de verdadera pasión, manteniéndola con exquisita proporción en el enigmático límite entre lo humano y lo sobrenatural.»

No es raro que algunos de los elementos que se dan en esta obra: la catadura siniestra y misteriosa del sabio Rappaccini, el jardín lleno de plantas mortales, la muchacha símbolo de la belleza y a la vez convocadora de la muerte, constituyeran en su irreal atmósfera una tentación para el poeta y, sobre todo, para el enamorado de la fantasía que es Octavio Paz.

La plenitud lírica de Octavio Paz

Quince años después de estrenada *La hija de Rappacini,* Emilio Carballido, entonces profesor de la Universidad de Pittsburg, publica en el número 37 de la *Revista Hispanoamericana,* volumen número 74, de enero-marzo 1971, páginas 233 a 237, un artículo en el que, por una parte, censura el carácter anodino con que interpretó la crítica contemporánea la obra, destacando que los comentarios publicados pueden resumirse en dos afirmaciones: la primera, la observación de que el diálogo es poético; la segunda, la puntualización de que se trataba de la adaptación de un cuento de Hawthorne. Gran dramaturgo y hombre de singular inteligencia, Carballido plantea su crónica a partir de la siguiente observación:

«Cuando en el mundo del teatro un autor llega a tener altura poética, es de rigor señalar esto como un raro don precioso. Lo poético suele darse gratis y quien intente producirlo deliberadamente obtendrá, en los mejores casos, hueca retórica. Ahora, si quien escribe es un reconocido depositario del don, Octavio Paz, y si es éste su primero y único drama, ¿no sería pertinente buscar si tiene el diálogo calidad dramática?»

La lectura de la obra de Paz revela que, evidentemente, él diálogo teatral de *La hija de Rappaccini* es excelente y está incluso enriquecido con la introducción en el contexto de la ficción de una figura aparentemente anacrónica, pero cuya misión es reforzar la calidad lírica, la tensión dramática, y establecer las diversas sugerencias que en torno de la fábula pueden convocarse y que son numérica y cualitativamente más amplias y más interesantes que las que organiza la narración original.

En este sentido, el lector de *La hija de Rappaccini* no puede por

menos de solidarizarse con la afirmación que utiliza Carballido en función de colofón de su estudio:

«Los entusiastas de *La hija de Rappaccini* hemos esperado un segundo drama de Octavio Paz. Su extraordinario don de poeta lírico, al servicio de su hábil y apasionado uso del foro, podrían darnos ese milagro poco abundante, raro hasta la desesperación en nuestro idioma: un verdadero poeta dramático.»

Como ha señalado Antonio Magaña-Esquivel, *La hija de Rappaccini* oscila entre el amor a sí mismo y el amor al prójimo, y para expresar los tránsitos y elementos simbólicos, Paz emplea una forma cercana al antiguo coro griego la figura del Mensajero, magnífica máscara ceñida de materia dramática y dominada por un lenguaje en conflicto de amor y sueño. Se advierte en Octavio Paz el afán de renovar la función poética del drama, sacar a la poesía de su soledad, de su clandestinidad, para recuperar acción y procurar la reconciliación de los términos poesía-teatro.

Quizá sea esta intención poética la que caracteriza la obra. Paz no ha vacilado ni un momento en arriesgarse al anacronismo de dar vida teatral a una vieja conseja norteamericana de origen italiano. El mito de raíz mitridática, que es el fundamento de la obra, parece inspirado en el temor que el hombre del siglo XIX tiene a los venenos y que le permite revisar toda la literatura, escrita y oral, entresacando aquellas ficciones que pueden de una manera más aguda evidenciar estos temores y estas vacilaciones.

Todo ello lo vuelve Paz en poesía; la extraña figura de la muchacha que armoniza la belleza con el aliento mortal le da lugar para construir una esencial arquitectura en la que la tensión dramática y la poesía discurren paralelamente, la figura del mensajero sirve a Paz para establecer el hilván poético a lo largo de todo el drama y más allá de sus propias inevitables reiteraciones. Por otro lado, la limitación estructural a la que ciñe su empeño escénico le permite mantener una tensión poética en el diálogo que culmina en el mensajero y que quizá, como señala Carballido, tenga su último peldaño en la figura del profesor Baglioni y en la fugaz aparición de Isabel, la criada vieja, cuya única misión parece ser la de darnos con la primera frase de su intervención, la sensación de la complejidad laberíntica, que permite a Juan (directa traducción de Giovanni Gusconti) llegar hasta la habitación, desde la que abre su existencia, al jardín y a sus misterios.

La frase con la que se inicia la escena primera, «al fin hemos llegado, mi joven señor», establece un vínculo de realidad con el prólogo en el que el mensajero, al que el autor describe como personaje hermafrodita, vestido como las figuras de Tarot, pero sin copiar a ninguno en general,

ha iniciado con el prólogo la obra. La dificultad del camino que los dos personajes han llenado hasta llegar a la estancia es equivalente al soliloquio laberíntico con que el mensajero inicia la representación. Aun cuando más tarde unas breves precisiones nos indicarán que la acción transcurre en Padua, la precisión geográfica es muy tenue. El mensajero nos ha abierto un extraño laberinto de amor y de muerte, de fatalidad y de perdición, de unión y de separación. Con ello Paz entra a cumplir su programa de dar aliento a un teatro poético, en el que la palabra, la imagen, el soplo de la poesía, viven en absoluta totalidad.

Debemos al profesor americano Frank Dauster, de Rutgers University, una serie de precisiones sobre el papel del mensajero en la obra, que son otras tantas claves para entender lo que puede ser una teoría de la función poética en el marco de la dramaturgia de Paz. Según Dauster, en su artículo «La hija de Rappaccini, dos visiones de la fantasía», publicado en el tomo XXVIII, número 2, correspondiente a abril-junio 1978, de la *Revista Internacional de Bibliografía,* la figura del mensajero «da a la obra un aire de fantasía, de irrealidad, que desde el comienzo viene fortalecido por la presentación marcadamente antirrealista».

La función del mensajero

Dauster señala en qué medida las primeras afirmaciones del mensajero cambia la atmósfera de una manera drástica. Ya desde el comienzo el drama tiene un viraje de amor fatal, de la fatalidad de toda acción humn en un universo cuyo portador es este ser ambiguo. Pero, además, como rubrica Dauster, esta figura, descrita como vagamente del Tarot, nos remite a un ambiente mítico.

«El empleo del mensajero—afirma Dauster—para establecer el ambiente y para conectar las diversas escenas le permite al dramaturgo dejar fuera de su obra casi todo elemento narrativo o de recuento. El resultado es que consiste en una serie de escenas pasionales casi sin relieve; desde el primer momento, Beatriz y Juan funcionan en un plano enteramente personal, casi totalmente desarticulado del mundo de afuera. La suya es una pasión como la de Tristán e Isolda: no admite la existencia de nada que no sea su relación. No tiene explicación, no significan: son.»

«Se refuerza esta atmósfera fuera de tiempo y lugar al sacar el mensajero algunos grandes naipes del Tarot: la reina, el rey, el ermitaño, el juglar y los amantes. Pero sucede que al identificar el mensajero estas cartas, nos las relaciona con personajes de la obra. Efectivamente, no hay correspondencia exacta. Los amantes no son difíciles de esclarecer; son Beatriz y Juan. "Son dos figuras, una color del día, otra color de noche."

Pero no hay en la obra nadie que se parezca directamente a "... la reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas...", como tampoco encontramos a nadie que sea concretamente "... el rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero... el rey justiciero y virtuoso..." Por supuesto, no es el doctor Rappaccini, ni resulta muy convincente en este papel el doctor Baglioni. Los dos naipes restantes salen sobrando; no hay ermitaño, "... adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismo, prisionero de sí mismo...", ni juglar adolescente que haya "... oído el canto nocturno de la dama...".»

«Más todavía: un examen de las cartas del Tarot descubren que no todas las figuras citadas por el mensajero realmente existen en el Tarot más frecuente. Existen los amantes, que significan la opción entre atracciones diversas, entre el amor sagrado y el profano, lo cual no es precisamente la formulación de Paz, pero está cerca. El ermitaño representa la sabiduría, pero parece original de Paz atribuirle este rango dentro del intelecto. El juglar parece la figura conocida más bien como el tonto, cuyo significado simbólico es la necesidad de escoger, de resolver una decisión de importancia vital. Aquí no hay duda posible: el juglar es Juan, a quien vimos ya como uno de los amantes. Resulta claro que Paz maneja las figuras del Tarot no en correspondencia directa con sus personajes, sino para crear cierta atmósfera y para sugerir dimensiones simbólicas. Pasa lo mismo con la reina; tal y como la describe Paz, reúne cualidades de la sacerdotisa, el misterio, y la emperatriz, la fertilidad. En un plano, estas figuras aluden a la doble naturaleza de Beatriz; en otro podrían representar a Beatriz y su doble mortal, la flor mortífera que domina el jardín. El rey parece corresponder al emperador, cuyo significado fundamental es el control de la pasión por la inteligencia (quizá no sería excesivo identificar esta figura con el árbol que ocupa el centro del jardín). En el fondo más que representar personajes específicos, aluden estos caracteres a las tensiones interiores de la obra: la oposición que encarna el dilema de los amantes, el choque que yace en el corazón de toda actividad humana. La reina y el rey: las fuerzas ocultas, naturales, imponderables, y el control mediante la razón. El día y la noche, los dos lados de Beatriz, el dilema de Juan.»

«Salta a la vista, pues, que todo esto no está en el cuento de Hawthorne, y que el autor mexicano ha hecho mucho más que «adaptar» otra obra. En rigor, le ha dado a su obra un sesgo totalmente distinto de la fuente, mediante las figuras del Tarot, la reducción y simplificación de la acción y el empleo del mensajero. No se limita éste a aparecer una sola vez para preparar el terreno; vuelve varias veces para

comentar la acción dramática y relacionarla con lo que vendrá. Así surge en la cuarta escena, cuando Juan le entregó ya las flores a Beatriz. Comenta la situación de Juan mientras duerme éste; pregunta si se habría fijado en que las rosas ennegrecieron apenas las tocó Beatriz.»

Esta función que cumple el mensajero en el contexto de la obra artística está relacionada con una serie de elementos teatrales que prácticamente ocupan la parte más importante de la historia escénica.

La figura de un narrador, que en el teatro de la ciudad antigua es una entidad colectiva y toma la forma de coro, se enlaza con la serie de figuras que en la tragedia griega se hacen portavoces de la expresión del destino y también en cierto modo con el artista, casi siempre uno de los actores-protagonistas, que en el teatro del Siglo de Oro recita una loa en la que, aparte de convocar la benevolencia del público, plantea, en términos generales, cuáles van a ser los elementos fundamentales del discurso e incluso insinúa las posibles sorpresas que el espectador va a recibir a lo largo de la obra.

Profundo conocedor del teatro y de las diferentes culturas, Paz ha hecho en su figura del mensajero una enorme síntesis; es, a la vez, como señala Dauster, coro y sacerdote de extraños presagios, entronca con el narrador del teatro norteamericano de los años cuarenta, facilita una reflexión profunda sobre la condición humana, sobre la posición en el espacio y el tiempo y, en cierto modo, conecta con la extraña figura muda del enredador que aparece en algunas figuras españolas del teatro del Siglo de Oro, que Paz tan ampliamente ha estudiado.

La clave de la personalidad de esta figura está en la descripción que de él hace Paz en su condición de personaje hermafrodita, vestido como las figuras del Tarot, pero sin establecer referencia a ninguna en particular.

Su condición de premonizador del destino coloca al mensajero en una extraña situación en el contexto de la ficción; es su rúbrica, su contrapunto, el personaje que insistentemente nos recuerda que estamos presenciando una fábula y, de hecho, el conjunto de sus intervenciones en las diversas escenas constituyen uno de los grandes aciertos poéticos de la obra y a la vez entroncan, e incluso anticipan algunos aciertos ensayísticos posteriores del propio Paz.

Las intervenciones del mensajero

La figura del mensajero surge con un largo parlamento que ocupa todo el prólogo de la obra; vuelve a aparecer en la escena cuarta, cuando el conflicto está planteado en toda su intensidad. Reaparece en la

escena séptima, en la más breve de todas sus intervenciones. Y, por último, desgrana las cartas del Tarot en una intervención que es prácticamente una apostilla y a la que Paz da el nombre de epílogo.

El mensajero surge en el escenario que es el de la obra, que se desarrolla en una escena única, pero en la que se insinúan ciertos subterfugios técnicos y luminosos para dar mayor énfasis a un elemento o a otro. En el centro de la escena se levanta un árbol fantástico, que es prácticamente el séptimo personaje de la obra. La inexorable presencia de este árbol nos recuerda que todo jardín es un paraíso, pero que también puede ser un infierno; nos evoca el mito del eterno retorno, pero también nos recuerda que el árbol es siempre de la ciencia del bien y del mal, que en todo lugar es posible llevar a cabo una operación de inversión de tópicos y que, en última instancia, todo jardín es un laberinto.

El mensajero se presenta con unas palabras altamente significativas, que sugieren un dilatado análisis. Dicen así: «Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad, no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven». Más adelante, el mensajero inserta su ambigua existencia en uno de los mitos más ricos del mundo occidental y que casualmente también se encuentra en algunas ficciones y fábulas orientales, la idea del viaje al fondo del espejo. «Mi alma—dice—es transparente: si os asomáis a ella os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío.» La insistencia sobre el mismo tema se refuerza en la siguiente frase: «Nada excepto la imagen de vuestro deseo que hasta entonces ignorabais». A continuación la reflexión recae sobre otro sistema de mitos, la idea de espacio y tiempo y la legendaria referencia a un lugar en el que se encuentran todos los caminos y todas las situaciones, que puede ser el «Aleph», pero puede ser también el «utsune» vasco. En este sentido dice el mensajero: «Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro, espacio, nulo y vacío! Estoy aquí pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá. Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: ayer es hoy; mañana, hoy; todo lo que fue, todo lo que será está siendo ahora mismo, aquí en la tierra o allá en la estrella».

Paradójicamente, todo el párrafo que el mensajero recita es a la vez tremendamente moderno, incluso podríamos decir que anticipativo para el año 1953, y, sin embargo, en su seno late un cierto anacronismo, parece como si la teoría de Einstein y las reflexiones cósmicas suscitadas por el apocalipsis atómico se unieran no sólo con los elementos de la

filosofía india, que tan profundamente ha practicado Paz, sino también con un cierto romanticismo propio de la mentalidad norteamericana de la época en que se escribe la versión novedad de *Rappacini's Daughter*. Las referencias a la energía están más próximas a una mentalidad prepositivista decimonónica que al mundo intemporal en el que deliberadamente Paz coloca a este personaje capital en el panorama de los mitos de todos los tiempos.

El largo, casi obsesivo párrafo, termina con un anuncio a la fábula amorosa que vamos a presenciar: «El encuentro: dos miradas que se cruzan hasta no ser sino un punto incandescente, dos voluntades que se enlazan y forman un nudo de llamas. El encuentro libremente aceptado, fatalmente elegido». El abolengo romántico de estas frases finales está en cierto modo renovado por un sentido más universal, más absoluto; el párrafo insertado al final de un largo período que, tal como está escrito en el libro exige sin duda que el actor lo recite con un ritmo creciente y adoptando una cierta velocidad verbal, es la primera referencia que tiene el espectador de que lo que va a presenciar es esencialmente una historia amorosa, pero, a continuación, después de un breve paréntesis de silencio, marcado en el texto con un punto y aparte, el narrador va a confirmar el sentido absoluto y total de la fábula que prologa y presenta. Y de aquí, quizá, que el personaje se llame mensajero, y que no sea el colectivo de un coro, ni el enredador mudo, ni un narrador nostálgico, como en la obra de Wilder, *Nuestra ciudad,* sino que sea esencialmente el portador de un mensaje, aparentemente críptico, difícil de desentrañar, pero en realidad profundamente claro, enormemente terminante: «Unions y separaciones—continúa el mensajero—, almas que se juntan y son una constelación que canta por una fracción de segundo en el centro del tiempo, mundos que se dispersan como los granos de la granada que se desgrana en la hierba». (Saca una carta del Tarot.) «Y he aquí el centro de la danza, a la estrella fija: la reina nocturna, la dama infernal, la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo; la cazadora lunar, la pastora de los muertos en los valles subterráneos; la madre de las cosechas y los manantiales, que duerme la mitad del año y luego despierta ataviada de pulseras de agua, alternativamente dorada y oscura, en la mano derecha la espiga solar de la resurrección.» (Saca dos cartas.) «Y he aquí a sus enemigos: el rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero, el libro de las leyes y el código de la moral sobre las rodillas temblorosas, el látigo al alcance de la mano.»

A continuación, Paz inserta el primer aporte crítico de todo el texto: «el rey justiciero y virtuoso que da al César lo que es del César y niega al espíritu lo que es del espíritu; frente a él, el ermitaño: adorador del

triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismo, prisionero de sí mismo».

Después, el mensajero saca otra carta y, según se desprende del final del prólogo, saca después otra que Paz ha olvidado reseñar. Las afirmaciones y explicaciones que en torno a este nuevo repertorio de apariciones proporciona son dos profundas inquisiciones del significado sobre la inconsciencia y el amor que en cierto modo van a ser los dos grandes *rittornellos* de la obra: «Y he aquí—dice el mensajero—al juglar, al adolescente; dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la dama y ha despertado; guiado por ese canto, marcha sobre el abismo con los ojos cerrados, balanceándose sobre la cuerda floja; marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hasta mí, que no existo, en busca de su sueño; si desfallece, se despeñará. Y aquí está la última carta: los amantes. Son dos figuras, una color del día, otra color de noche. Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?»

Tras el prólogo, a lo largo de la escena primera, la habitación está iluminada por una luz dudosa, el jardín sigue a oscuras, la cortina de la habitación está corrida. Aparecen Isabel, criada vieja, que con la frase «al fin hemos llegado, mi joven señor», nos da idea de que la habitación vecina del jardín es el desenlace de un itinerario laberíntico. En el desarrollo del diálogo se nos indica que Juan, el joven estudiante que acompaña a la vieja, es napolitano y llega a Padua a estudiar leyes; que el jardín pertenece al doctor Rappaccini e Isabel es la primera en hablar de Beatriz, del jardín y del doctor.

La escena segunda marca un breve soliloquio de Juan, la reaparición de Isabel, que le entrega unas flores, y la aparición de Rappaccini en el jardín. Tras ella, la escena tercera, que tiene a Juan como oculto espectador, es un diálogo entre Beatriz y Rappaccini en el que por primera vez el árbol cobra su función de protagonista, Rappaccini habla con las plantas de su jardín envenenado, planteando curiosas afirmaciones sobre la ambigüedad de las fronteras entre la vida y la muerte y la riqueza energética y vital del veneno. Juan interrumpe desde el balcón el monólogo de Beatriz con el árbol y le arroja el ramo de rosas. Beatriz esconde las rosas en el pecho y se va corriendo.

La escena cuarta es una nueva intervención del mensajero. La escena está en sombras, el cuarto de Juan levemente iluminado. Durante el desarrollo de la escena, Juan, dormido, va mimando las palabras del mensajero, que, en otro largo párrafo estructuralmente semejante al del prólogo, pero simbólicamente diferente, acentúa la tensión y la intensidad dramática de la obra, presagia los horrores de amor y muerte que sobre la

escena van a sucederse en una intervención en que imágenes poéticas de singular vitalidad y prodigiosa novedad enlazan con reminiscencias casi legendarias. «Duerme, y mientras duerme batalla contra sí mismo. ¿Habrá notado que el ramo de rosas, como si hubiese sido tocado por el rayo, ennegreció apenas Beatriz lo tomó entre sus brazos? A la luz indecisa del crepúsculo, y con la cabeza mareada por los efluvios del jardín, no es fácil distinguir una rosa seca de una acabada de cortar. ¡Duerme, duerme! Sueña con el mar que el sol cubre de vetas rojas y moradas, sueña con la colina verde, corre por la playa, ¡regresa a tu infancia! No, cada vez te alejas más de los paisajes familiares. Marchas por un ciudad labrada en cristal de roca. Tienes sed y la sed engendra delirios geométricos. Perdido en los corredores transparentes recorres plazas circulares, explanadas donde obeliscos melancólicos custodian fuentes de mercurio, calles que desembocan en la misma calle. Las paredes de cristal se cierran y te aprisionan, tu imagen se repite mil veces en otros mil espejos. Condenado a no salir de ti mismo, condenado a buscarte en las galerías transparentes, siempre a la vista, siempre inalcanzable: ese que está ahí, frente a ti, que te mira con ojos de súplica, pidiéndote una señal, un signo de fraternidad y reconocimiento, no eres tú, sino tu imagen. Condenado a dormir con los ojos abiertos. ¡Ciérralos, retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de tu infancia, hacia atrás, hacia el origen ¡Olas de tiempos contra tu alma! Rema contra ellas, rema hacia atrás, remonta la corriente, cierra los ojos, desciende hasta la semilla. Alguien ha cerrado tus párpados. La prisión transparente se derrumba, los muros de cristal yacen a tus pies, convertidos en un remanso de agua pacífica. Bebe sin miedo, duerme, navega, déjate conducir por el río de los ojos cerrados. La mañana nace de tu costado.»

Si analizamos este texto, vemos que, como ha señalado Jean Dutour en un inteligente artículo publicado en la *Revista de la Universidad de Caen,* en el número correspondiente a 1975, las intervenciones del mensajero podrían, prácticamente, constituir ensambladas una especie de estos gigantescos monólogos frecuentes en la historia del teatro universal, llamados «bululú», en los que toda una acción dramática se condensa en las afirmaciones de un solo personaje. El hecho de que la figura de Juan dormido constituya el contrapunto sobre el que se desarrolla el hilo de la narración del mensajero ha servido para que en su trabajo «Notas sobre el teatro mexicano», Manuel de Juan Mancera haya visto, no con demasiada fortuna, una supervivencia de la dicción romántica en el contexto de este fragmento de la obra de Paz, en el que Mancera ve igualmente, en su artículo de la revista valenciana *Claustro,* una cierta semejanza entre el lenguaje utilizado por Rilke, sobre todo en la *Leyenda del*

amor y la muerte del abanderado Christopher Rilke, convencionalmente traducida por el argentino Angel Battistesa como *El corneta.*

Apenas es necesario señalar el carácter esencialmente mítico y a la vez profundamente alegórico de la estructura que Paz realiza y, por el contrario, la exaltada poética de los sentimientos que Rilke utiliza en todo el manejo de sus palabras. La negación de la tesis de Mancera se puede realizar exclusivamente a través de una simple comparación. Para Rilke, la acción y la palabra se armonizan en un «crescendo» constante en el que las sensaciones y las pasiones son observadas de una manera casi vital, profundamente subjetiva. Por el contrario, la función de intermediario, de hilo conductor que el mensajero adopta en la obra de Paz, da a todas sus intervenciones un sentido profundamente objetivo y exterior.

En la escena quinta, la criada Isabel anuncia a Juan la llegada del doctor Baglioni, amigo del padre del joven. El doctor y Juan dialogan sobre Rappaccini, su posición ante la ciencia y su actitud frente a ella, que Baglioni califica de «insensato amor». Las palabras del médico son terminantes: « ¡Lúgubre jardín—dice—, malsano monumento de un orgullo blasfemo! Lo dijo un español: la razón cría monstruos». La escena concluye con la promesa de Baglioni de ayudar a Juan a conjurar los posibles males que la proximidad del jardín y sus habitantes tengan para él.

La escena sexta, es un largo diálogo entre Beatriz y Juan, que salta dentro del jardín, y que comienzan hablando de flores y plantas y concluyen en términos de idilio, en una de cuyas fases Juan pronuncia estas palabras, que tienen la estructura de un auténtico madrigal: «El mundo es infinito; empieza en las uñas de los dedos de tus pies y acaba en la punta de tus cabellos. Tú no tienen fin». Beatriz le contesta: «Al verte, yo también recordé. Recordé algo extraviado hace mucho tiempo, pero cuya huella era imborrable, como una herida secreta; algo que de pronto surgiría frente a mí para decirme: mírame, recuérdame, ese que olvidaste al nacer, ése soy yo». En el transcurso de este diálogo, Beatriz roza la mano de Juan y éste, como si sufriera una descarga eléctrica, la retira. Beatriz corre hacia su casa, aparece Rappaccini, que con corteses palabras ayuda a Juan a salir del jardín y a regresar a su habitación.

En la escena siete, el escenario aparece iluminado por una luz que el autor llama «indecisa». El mensajero habla y mientras lo hace, la pareja formada por Juan y Beatriz imita con gestos y movimientos la acción que indican las palabras. Dice el mensajero: «ajenos al mundo, se pasean entre las flores ambiguas y aspiran su vaho equívoco, que se extiende como el manto carmesí del delirio y luego se desvanece, sin dejar huella, como las imágenes nocturnas se disuelven en el agua del alba. Y del mismo modo, en el espacio de unas horas, desaparecieron de la mano

derecha de Juan—la misma que Beatriz había rozado un día antes—cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas. Pero ellos no preguntan, no dudan y ni siquiera sueñan: se contemplan, se respiran. ¿Respiran la muerte o la vida? Ni Juan ni Beatriz piensan en la muerte o en la vida, en Dios o el Diablo. No les importa salvar su alma ni conquistar riqueza o poder, ser felices o hacer felices a los demás. Les basta con estar frente a frente y mirarse. Uno en torno del otro, como dos estrellas enamoradas. El da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma; los círculos que él describe son cada vez más estrechos; entonces ella se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable. Vacilante, él oscila entre el deseo y el horror; al fin se inclina sobre ella; y ella bajo esa mirada desamparada, se abre de nuevo y se despliega y gira en torno de su enamorado, que se queda quieto, fascinado. Pero nunca se tocan, condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos, que los acercan y separan. Ni un beso ni una caricia. Sólo los ojos devoran a los ojos en un combate que es un abrazo. Envuelta por las miradas de él, ella es una torre de fuego y de deseo. Si la tocase, se incendiaría».

Más adelante, nos referimos a esta función simbólica del contraste entre el deseo que une a ambas figuras y que las tiende a confundirse, y el veneno que las aísla y las separa, contradicción en la que en cierto modo se sintetiza un núcleo y una parte importante de la literatura occidental y a cuya luz la obra adquiere un enorme vigor.

La escena octava marca el momento en el que Baglioni entrega a Juan un frasco con un antídoto que debe hacer beber a Beatriz para extraerla de su inhumana condición. Baglioni afirma que Rappaccini es un envenenador y ha convertido a su hija en un frasco de ponzoña.

La escena nueve, apoteosis de la obra, comienza con la petición que Juan hace a la criada Isabel de una rosa. Posteriormente salta Juan al jardín, mantiene un diálogo con Beatriz y en un momento determinado Juan denuncia a Beatriz las atrocidades de Rappaccini, declarando que el jardín «es una pústula en el pecho inocente de la ciudad». Después de un idilio lleno de aciertos poéticos, Juan ofrece el antídoto a Beatriz. Rappaccini intenta que no lo beba. Beatriz bebe el antídoto y muere. Y Rappaccini, del cual hasta el momento sólo se ha oído la voz, aparece pronunciando la frase con la que prácticamente termina la acción dramática: «Hija, ¿por qué me has abandonado?» Tras esta escena, viene el breve epílogo en el que el mensajero vuelve a desgranar las cartas del Tarot y a exhibir sus ideas sobre la temporalidad y la contemporaneidad.

La intervención del mensajero, con la que concluye la obra, dice así: «Una tras otra se suceden las figuras: el juglar, el ermitaño, la dama —una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y separan—. Guiadas

por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. ¡Paz a los que buscan, paz a los que están solos y giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí, presente. Lo que pasó está pasando todavía».

Dauster, que de manera tan ejemplar ha analizado la obra, ve en este último punto el repertorio de afirmaciones en el que queda patente la intención de Octavio Paz. Los amantes, tanto como los otros personajes, se resumen en los naipes del Tarot, figuras de una infinita cadena, condenados a repetir para siempre los mismos pasos de una misma danza, repitiéndose a través de las generaciones en la estéril búsqueda del amor, la vida y la felicidad. Beatriz y Juan no pueden vivir enamorados porque, como todo el mundo, están condenados a perecer en la tentativa del amor. Pero los amantes perdurarán girando eternamente en este baile fantástico y a la vez creador de fantasías que constituye el amor y la vida.

Al contexto esencialmente pesimista y cargado de un inevitable moralismo puritano, que acentuaba Hawthorne, Paz coordina la aceptación estoica de un destino cruel y absolutamente indiferente, el amor es irrealizable en el mundo de los vivos, el destino de los proyectos está en su frustración. Pero, paralelamente, el amor es algo que se reitera hasta la absolescencia, que gira de una manera interminable, que justifica por su propia existencia el espacio en el que discurre y gravita, que, de la misma manera, da sentido al tiempo. Y, en síntesis, las intervenciones ambiguas, desprovistas de apoyaturas esenciales, apasionadamente desapasionadas, casi andróginas del mensajero, ocultan en el fondo un desgarrador, un interminable mensaje de amor, que parece decirnos: si no conseguimos amarnos, si no llegamos a satisfacer en hábito y constancia, en plenitud de sensación y gozo nuestro amor, porque lo impiden el espacio y el tiempo o el fermento de autodestrucción que llevamos dentro, nada ha de importarnos, porque otros tras de nosotros intentarán amarse. Y esto es hermoso, aun cuando nadie lo consiga.

Las interpretaciones del mensaje

Dauster, que tan bien ha estudiado y comprendido la complejidad de la obra de Paz, nos señala que difícilmente se puede hablar de com-

prender una adaptación cuando ni siquiera existe una opinión mayoritaria en cuanto a la comprensión del propio modelo, respecto del cual el propio Dauster cita una serie de afirmaciones sobre el modelo, realizadas por Frederick Crews, en la obra titulada *The sins of the fathers.* Según Crews, lo absurdo de una de las interpretaciones más arraigadas es la que ve en la Beatriz de Hawthorne un camino a la redención a través del amor. A veces esta teoría no parece tener más base que el fenómeno de llamarse ella Beatrice y vivir en un jardín. Pero éste es un jardín monstruoso, lleno de plantas mortíferas, y ella misma es monstruosa. «Además, por muy del siglo XIX que sea la niña, sabe muy claramente quién es, qué cosa es, y no se puede negar que ella, aun cuando nunca sobrepasa los límites de la decencia más victoriana, al infatuado Giovanni le atrae y coquetea con él, hasta tal punto que el efluvio de las plantas venenosas se le contagia al joven y él también queda envenenado venenoso. Resulta realmente chocante leer a algunos comentaristas, para quienes Giovanni representa varias versiones de la incapacidad de reconocer el verdadero bien y los ideales cristianos. Superficial, impetuoso y bastante casquivano lo es, pero Beatrice dista mucho de ser un objeto impecable para adorar.»

El mismo tipo de problemas surge con las otras lecturas más conocidas, entre ellas la que ve en la obra un detalle dialéctico entre Rappaccini, el apóstol de la nueva ciencia experimental, y Baglioni, adherido tercamente a lo que llama «la buena medicina vieja», a base de especulaciones racionales. Tampoco convence; el cuento queda reducido a un debate entre figuras secundarias. Podríamos seguir enumerando diversas interpretaciones, entre las cuales hay varias de interés: el tema del aislamiento, la paradoja del bien perfecto que inevitablemente conduce al mal, las diversas formas de percibir lo que nos rodea y nos pasa o la teoría de Crews, quien ve, tanto en el cuento como en el caso del mismo Hawthorne, un profundo problema de tipo edípico.

El escritor argentino Francisco Usandivaras, en su estudio sobre *Terror y justicia en la obra de Hawthorne* (Editorial Itinerante, 1966), analiza el carácter ambiguo de la obra *La hija de Rappaccini* en función de otras novelas, como, por ejemplo, *La casa de los siete altillos,* en la que se da, todavía con mayor reiteración a través del tiempo, la existencia de una continuidad de terror en un entorno dado, pero que al fin llega a desenvolverse en la realización de un auténtico sueño de amor que afirma el triunfo de la viva realidad ante los espectros de un pasado muerto. Usandivaras se plantea el tema de si en *La hija de Rappaccini* existe la misma preocupación de Hawthorne, expresada en *La casa de los siete altillos,* en cuanto a delinear y describir la existencia de una conciencia del bien y del mal diferente por debajo de las que son habi-

tuales. La contestación de Usandivaras a su propio interrogante es positiva, pero su razonamiento endeble. Igualmente Usandivaras establece la comparación con otra narración de Hawthorne, la titulada *Lady Eleanor's Mantle,* narración corta perteneciente a la serie «Cuentos Narrados Dos Veces», en la cual se evoca otra historia oralmente transmitida de Nueva Inglaterra, la de la orgullosa dama que en su manto lleva el germen de la peste. Pero Usandivaras no repara en el hecho de que en los dos ejemplos citados la línea moral es unitaria, el tratamiento de la situación es único, es decir, hay como un castigo de una instancia superior al mal que los hombres realizan y sobre el que incluso existen en el discurso de las generaciones, mientras que en el lenguaje un tanto crítico de *La hija de Rappaccini* queda un poco oscuro y en un segundo plano el sentido exacto de la ficción.

Mayores resultados tendrá la indagación sobre la interpretación de la obra en Paz si tomamos como punto de partida una observación de Dauster, según la cual tanto las palabras como la función dramática del Mensajero en la obra teatral de Octavio Paz recuerdan las de un personaje semejante, la «Intermediaria», en la obra de Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa.* Dauster observa que la «Intermediaria» es también una figura bastante hierática y destaca que sería interesante estudiar desde el punto de vista de la literatura comparada estas dos obras, que coinciden en algunos puntos, pero que son esencialmente diferentes.

En términos generales, Paz ha advertido en la obra de Hawthorne, o por lo menos así lo demuestra su adaptación, algo que parece haber pasado desapercibido a los estudiosos de la obra norteamericana o, al menos, a los que han podido ser consultados por el autor del presente estudio. La presencia del Mensajero sirve para afirmar sin declaración expresa alguna, pero en términos de exposición semióticamente muy clara, que todo lo que está sucediendo en la escena es un repertorio de símbolos, que inciden sobre la vida y el amor, sobre el bien y el mal, sobre el espacio y el tiempo, sobre la vocación y la profesión, sobre la ciencia y el conocimiento, sobre la reflexión y la magia, o sea, sobre todas aquellas dimensiones acerca de las cuales el Mensajero afirma su posición de total alejamiento, de absoluta separación y, si no de independencia, de ambigua neutralidad.

Se puede decir que Carballido, excepcional dramaturgo y profundo conocedor de la obra de Paz, como revela su ya citado estudio *Crónica de un estreno remoto,* ha pensado en el Mensajero al inventar la figura de la «Intermediaria» para su obra *Yo también hablo de la rosa.* La «Intermediaria», como el «Mensajero», sirve para dar a la obra un aliento de universalidad más allá de la anécdota de los muchachos que intentan

extraer monedas de los teléfonos automáticos y que provocan sin querer el descarrilamiento de un tren. La presencia serena, mucho menos tonante y mayestática que la del «Mensajero», de la «Intermediaria» hace recaer la atención sobre las evidencias de lo ambivalente, sobre el carácter profundamente respectivo y subjetivo de los valores morales socialmente aceptados.

Las afirmaciones de la «Intermediaria» intentan establecer un paréntesis de humanidad en un mundo deshumanizado de masas, de máquinas y de instituciones. En una ocasión afirma: «Pensé de pronto si todos los corazones del mundo sonaran en voz alta.» En otra afirma casi horrorizada: «Todos los días llegan noticias.» De una manera diferente presenta el rasgo común con el Mensajero de insistir en el carácter unitario de la peripecia humana, por compleja que ésta sea, en la visión mágica de lo cotidiano, en la que se puede encontrar un notable paralelismo entre la descripción del Tarot que hace el «Mensajero» en *La hija de Rappaccini* y la descripción de los animales, lo que podríamos llamar el «bestiario humanizado», que recita la «Intermediaria» hojeando las páginas de un enorme libro. Igualmente, coincide la «Intermediaria» con el «Mensajero» en la manera de realizar la referencia al sueño, aun cuando la historia de los hombres que salieron de los pueblos de Chalpa y de Chalco, la historia de los dos hombres que soñaron, difiere de la referencia al sueño que el Mensajero realiza en su intervención de la escena cuarta de *La hija de Rappaccini;* está contextualizada con la totalidad de la obra, mientras que la fábula de la «Intermediaria» es más bien una rúbrica, una corroboración de la totalidad del contexto estético, ideológico y activo de *Yo también hablo de la rosa.*

A la luz de la lectura de la obra de Carballido y del análisis de su personaje devanador del hilo argumental que es la «Intermediaria», toma específica vigencia una dimensión que Paz deja muy claramente a lo largo de su obra, la continuidad de lo soñado y la constante suspensión de los encadenamientos sucesorios en los acontecimientos. La «Intermediaria» usa la expresión: «Esa ya es otra historia»; el Mensajero saca, una tras otra, las cartas del Tarot hilvanando su significado.

Como datos comunes entre el «Mensajero», de Paz, y la «Intermediaria», de Carballido, y sin ánimo de agotar las posibilidades que ofrece la rica sugerencia de Dauster, señalaríamos, en primer lugar, el carácter de hilo conductor que las dos intervenciones tienen, uno para dar vida nueva a una fábula decimonónica y otro para introducir en nuestra conciencia los perfiles humanos y sensibles de un suceso cotidiano. El carácter recíproco entre las dos figuras, por cuanto el «Mensajero» es un intermediario y la «Intermediaria» una mensajera. Igualmente, el sentido del mensaje está cargado en ambos de ambigüedad y se remite a la con-

tinuidad de las existencias, de los acaecimientos y de las manifestaciones, a la relación del espacio y del tiempo y, sobre todo, a la relatividad del bien y del mal.

De la misma manera, la tarea de intermediación tiene diversas funciones: facilitar la comprensión, extraer la atención del espectador del contexto real de lo representado y demostrarle que lo que la obra de teatro está llevando a cabo es desplegar un conjunto de símbolos; en un caso, glosar una fábula; en otro, analizar un suceso. Igualmente, la tarea de intermediación, al mismo tiempo de facilitar la comprensión y desplegar las fuerzas de la irrealidad, separando al espectador de lo que podrían ser ficciones de una presencia vital, tiene otro contenido: acentuar la poesía; concentrar el profundo sentido poético, alegórico y simbólico que las dos obras tienen; producir una corriente crítica en el sentido de provocar una crisis en las relaciones que el autor mantiene con el espectador a través de la obra de arte. En el mismo orden de ideas, hay elementos indudablemente mágicos y brujeriles que son más implacables en la presencia y en la elocuencia del «Mensajero»; más sencillos y accesibles en la «Intermediaria», de Carballido. Pero todas estas analogías ceden ante la más interesante: es el «Mensajero» y es la «Intermediaria» los que contribuyen a demostrarnos que esta obra es fundamentalmente una indagación sobre la condición humana. Que lo que el artista ha pretendido, Paz al exhumar la fábula de Hawthorne, Carballido al entresacar su obra de las tensiones de la vida diaria, es fundamentalmente provocar una reflexión sobre la condición humana.

La sombra de los cátaros

Igualmente procede de Dauster una doble observación de extraordinario interés y que sirve para establecer una profunda inquisición sobre el lenguaje simbólico de la obra de Octavio Paz. En la escena cuarta, Dauster observa que la exaltación de las palabras del Mensajero no constituyen en absoluto un arrebato lírico superpuesto, sino que analizando detenidamente el dato de que mientras el Mensajero dice sus frases, el cuerpo dormido de Juan va rimando las palabras, es evidente que la obra plantea un regreso a una de las formas más arcaicas del teatro, el mimo comentario, representación teatral del sueño como regreso a los estratos más arcaicos, más fundamentales, más puros, de la existencia.

Posteriormente, analizando el soliloquio de la escena séptima, en que el Mensajero habla, mientras que Juan y Beatriz miman la acción, Dauster observa en la frase: «Envuelta por las miradas de él, ella es una torre de fuego y de deseo. Si la tocase se incendiaría», que es nota-

ble el recuerdo de la herejía de los cátaros, en el sentido del planteamiento de una pureza intangible.

Perseverando en esta intuición de Dauster vemos con toda claridad que lo que se deslinda en la escena es fundamentalmente un mito maniqueo, que en una persona de tan prodigiosa cultura como Paz no puede estar utilizado accidentalmente. Un texto de Mani, citado por el estudioso español Domingo Ramos Lissón, nos aclara un poco lo que puede haber introducido deliberadamente Paz en su obra, no sólo desde un planteamiento maniqueo, sino también cátaro y, en cierto modo, albigense.

Ramos Lissón nos recuerda, por un lado, diversos textos de la obra de Mani, entre ellos: *El gran Evangelio, El tesoro de la vida* y *El libro de los Misterios,* en los que prevalece el sentido intemporal y universal, tal como lo contempla Mani.

Un texto del fundador del maniqueísmo, que transcribe Ramos Lissón, nos da exactamente esta idea: «Los escritos, la sabiduría, los apocalipsis, las parábolas, los salmos de todas las religiones anteriores han venido a confluir en la mía.» Igualmente es de origen maniqueo la idea de la abstención, la institución del sello de la boca, el sello de las manos y el del seno, como síntomas de austeridad, de renuncia al trabajo y de expresa separación del contacto entre individuos, y de una manera mucho más explícita de las relaciones sexuales.

Los cátaros constituyen la continuidad de la idea maniquea y, sobre todo, son los que acentúan el dualismo en su preocupación fundamental de hallar una explicación convincente al fenómeno del mal. Para una de las sectas cátaras, la de origen búlgaro, Satanás es hijo de Dios; para los cátaros dragovitas, más radicales, es un dios independiente y más poderooso. Los cátaros piensan que el alma es un ángel caído que va transmigrando de unas existencias en otras; en ella está profundamente implicada con un gran caudal de ideas y de fundamentos éticos de origen maniqueo, la antigua religación de los magos con el que está emparentado el Tarot, auténtico hilo conductor de la ficción de Paz.

Por último, en los albigenses, que es una formulación peculiar de la religión de los cátaros, encontramos, por una parte, una profunda ansiedad espiritual contextualizada en el repertorio de sus causas; por otra, la idea de la separación entre la materia y el espíritu, la idea de que el camino de salvación es la liberación de la materia.

Cátaros y albigenses son negadores de la Creación, de la Encarnación y de la Redención. Y, como ha señalado Georges Duby en su libro *La Europa de las catedrales,* las cruzadas que se emprenden contra albigenses y contra cátaros utilizan, en gran medida, aparte de la contundencia de los poderes del patíbulo, la horca y la hoguera del inquisidor, el arte.

En una gran medida, los artistas, principalmente arquitectos y escultores, tienen un papel fundamental en borrar las huellas de la ideología cátara del pensamiento albigense y de los planteamientos maniqueos que en ellos subyacen. Y, en este sentido, es muy posible que Octavio Paz quisiera, a través de esta obra, resucitar, entre otros misterios, claves, símbolos e intuiciones, las referencias a los misterios cátaros; intentar la reconciliación entre el mundo de la creación de la segunda mitad del siglo XX, que acababa de comenzar cuando escribió su obra, y el mundo perdido, mal entendido y muchas veces erróneamente interpretado del pensamiento cátaro.

Otra faceta más. Cátaros y albigenses saturan la literatura mundial de un concepto de amor espiritual, intangible, totalmente separado de lo profano, del que nacen, en gran medida, muchas de las formas musicales y poéticas de los trovadores. Una visión diferente del amor alumbra en el seno de esta herejía y también tópicamente interpretada revierte sobre la tradición literaria de Occidente. Por ello quizá la intención de Paz en 1953 debió ser una toma de actitud decisiva y rotunda cuando la literatura comenzaba a plantear las estéticas del escándalo y la sociedad de consumo empezaba a desarrollar la tesis de que el sexo es un medio de comunicación y su encuentro algo inevitable. Por ello es congruente que en el contexto de una aventura estética tan importante, como fue *Poesía en voz alta,* Paz se recrease en su idealización y en la evocación no explorada de un profundo repertorio de misterios.

En este sentido, Paz ha utilizado una fábula de origen italiano, comprometida en la estructura del cuento de terror decimonónico, investida de una amplia carga de connotaciones de carácter romántico y puritano en la que se ocultaba una ambigua lucha entre el bien y el mal, para establecer una evocación de las ideas olvidadas por Occidente, que fueron más rotundas en cuanto a este análisis.

Un mito mitridático

Establezcamos la indispensable pedantería de una cita más. Mitrídates VII, Eupator, o sea, El Grande, rey del Ponto, vivió entre 132 y 63 a. de C.; soñaba con gran reino helenístico en Asia Menor; temeroso de ser envenenado fue acostumbrando su organismo a inmunizarse, según unos autores mediante el empleo sistemático de antitóxicos, y según otros mediante la utilización directa del veneno al que su cuerpo se habituaba.

La historia de la literatura occidental y una buena parte de la oriental está absolutamente saturada por mitos de origen mitridático, que no

se agotan en la simple idea de la salvación por el veneno o en la creación de un mundo artificial emponzoñado, sino que en algunos casos, como en la historia del «Jardín de Akbar», el veneno funciona como un sistema de secretos y de conocimientos compartidos en función de un cosmos común, ya no es un mal, sino exclusivamente una forma de integración.

Los mitos mitridáticos, escasa y desafortunadamente estudiados en la literatura, plantean una dilatada trayectoria, la contradicción de ir contra la naturaleza para fortalecerla y beneficiarla, que tienen su último acto en los voluntarios, auténticos cobayas humanos, que se dejan inocular una enfermedad para poder permitir el estudio sistemático del proceso patológico.

Los mitos mitridáticos dan también la dimensión y el sentido de la asunción a una condición humana totalmente distinta y llegan, en última instancia, a la propuesta de una fábrica de seres diferentes, tal como lo contempla, a finales del siglo XIX, este visionario tan escasamente leído que es Wydham Rodgers.

Casi todos los datos que hemos señalado como constituyentes del mito mitridático en la enumeración que antecede, encuentran en la obra de Octavio Paz su asiento y su despliegue. El escritor, que desde sus primeros pasos se ha mantenido siempre fiel al análisis de aquellas situaciones de la condición humana y de su espíritu que dan lugar a una ambigüedad y a una ambivalencia, que ha sido un profundo estudioso de la evolutiva rotación de los signos y que se ha preocupado por esos objetos y esos ademanes que constituyen fuentes y uniones entre el mundo de los seres humanos y las premoniciones de lo sobrenatural, no ha elegido casualmente, ni por simple admiración al magisterio de Hawthorne, esta temática, sino que la idea del mito mitridático, del sorprendente contraste del veneno que asegura la vida y del antídoto que mata, entra perfectamente en la reflexión de un creador de universos y de un explorador del horizonte de las ideas.

Una aventura estética

Emilio Carballido, en su artículo *Crónica de un estreno remoto*, evoca lo que debió de ser la puesta en escena de esta obra en 1956; dirigió Héctor Mendoza, con escenografía de la gran pintora Leonora Carrington, una de las creadoras del arte fantástico de nuestro tiempo; el papel de la hija de Rappaccini, Beatriz, lo interpretó Manola Saavedra; el actor Carlos Fernández dio vida a Juan, y el papel del doctor Rappaccini fue interpretado por Juan José Arreola, escritor, pintor y gran huma-

nista, del que bastaría una sola de sus obras, *La feria,* subtitulada «Apocalipsis de bolsillo», para consagrar la variedad y multitud de sus ingenios y capacidades.

La obra de Paz fue, por tanto, una hermosa aventura estética en la que confluían diversos talentos, devolviendo al teatro su dimensión de poesía viva, de especulación del pensamiento y, sobre todo, de tarea en la que se integran y confluyen ideas de épocas diversas, puestas todas bajo unos constituyentes que representan constantes en el desarrollo de los seres humanos. Por un lado, el énfasis de la obra de Paz, la insistencia en las referencias al Tarot, nos revela que la obra está concebida en un ambiente esencialmente mágico. Y mágica debió ser la escenografía con la que Leonora Carrington daba existencia visual a uno de los protagonistas de la obra, el gran árbol encuadrado en medio del jardín, con el que Beatriz habla, incluso le llama hermano a finales de la escena tercera.

Un hilo de cotidianización del clima mágico, partiendo de la obra de Octavio Paz, debió ser el fundamento de la representación. La idea de que el hombre contemporáneo recurre a las viejas magias, a las ideas de religiones olvidadas y al arcano del Tarot, buscando cómo mitigar su angustia, su zozobra y su incertidumbre ante un porvenir siempre inmediato, siempre cambiante y totalmente desconocido, era el eje central de esta aventura del pensamiento, de las poéticas y de las imágenes. Envidiemos a las personas afortunadas que en 1956, en el teatro de «El Caballito», tuvieron la fortuna de asistir a este despliegue de fantasías, de mitos, de símbolos y de poéticas.

RAUL CHAVARRI

Centro Iberoamericano de Cooperación
MADRID

ARTIFICIO E INTENCIONALIDAD DE "LA HIJA DE RAPPACCINI"

Según informa Antonio Magaña-Esquivel [1], 1953 fue el año de escritura de *La hija de Rappaccini,* primer y creemos que único texto dramático de Octavio Paz, puesto en escena en 1956 [2]. Su presencia dentro del sistema de obra del poeta mexicano y su modo de producción plantean ciertas preguntas cuya respuesta intentaremos explorar.

La obra, en un acto, consta de prólogo, nueve escenas y un epílogo, que en total cubren 26 páginas en la versión impresa que hemos utilizado. El jardín del doctor Rappaccini y, en un extremo, parte de una vieja construcción donde se encuentra la habitación de Juan, dan escenario al prólogo, así como al resto del discurso dramático. En el centro del jardín se levanta, al decir del poeta, «un árbol fantástico».

El prólogo está a cargo de un personaje simbólico, «el Mensajero», provisto de un mazo de grandes cartas de Tarot. Mensajero y ángel se dicen en griego por el mismo vocablo. Y es condición de los ángeles la ambigüedad. Este que aparece en el escenario es «personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular». Su ambigua presencia y el que será su discurso dan marco y continuidad a la materia a narrarse [3].

El ángel-mensajero muestra desde el escenario cierto número de cartas de Tarot. Quien dice y lo que se muestra condicionan la recepción del discurso dramático. El espectador familiarizado con las operaciones del Tarot creerá estar en presencia de alguna de las dieciséis figuras, quizá alguno de los cuatro pajes, que ya en el método céltico, ya en el del árbol de la vida, pueden representar al sujeto de la lectura y cuya selección por el lector da punto de partida al proceso de adivinación. Pero Paz al salvaguardar la condición ambigua de su emisario («pero sin

[1] ANTONIO MAGAÑA-ESQUIVEL (comp.): *Teatro mexicano del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), vol. V: el texto de *La hija de Rappaccini* entre págs. 31-56, precedida nota biobibliografía; en adelante nos referimos exclusivamente a esta edición.

[2] En el Teatro del Caballito, segundo programa de Poesía en Voz Alta. ALVARO ARAUZ la recogió en su Colección Teatro Mexicano, como parte del volumen *Primera antología de obras en un acto* (Maruxa Villalta, comp., 1959).

[3] «The 'anima' is the female element in the male unconscious. This inner duality is often symbolized by a hermaphroditic figure...» CARL C. JUNG y otros: *Man and his Symbols* (New York: Doubleday), pág. 30.

copiar a ninguna en particular»)[4], lo transformó en *ersatz* de la figura, que como «significador» da sustancia y razón a cualquiera de los dos métodos de lectura mencionados. No por ello el Mensajero pierde su fuerza centralizadora dentro de la economía del drama[5]; menos aún la pierde la secuencia de cartas que despliega durante su monólogo. Estas son cinco: la Reina, el Rey, el Ermitaño, el Juglar, los Amantes, en este orden. Más el propio Mensajero, carta personificada, hacen las seis necesarias para el llamado método céltico de lectura.

Las cartas de Tarot son setenta y ocho: cincuenta y seis *Minor Arcana,* asociables con el moderno mazo, y veintidós *Major Arcana,* a las cuales pertenecen las extraídas por el Mensajero.

Las *Major Arcana* representan un definido principio, ley, poder o elemento de la naturaleza. Sus dibujos, alegóricos, tocan por su base con el inconsciente colectivo, participan de la imaginación poética general y aún se visualizan en la hagiografía.

De ésas, traídas al espacio teatral de manera algo pirandeliana, veamos las más socorridas atribuciones[6]. La matrona real simboliza ya la producción a través de la condición femenina, ya la destrucción cuando invertida; Paz la ofrece «nocturna», terrible, mientras muestra al Rey en su trono intelectual, señor del pensamiento y la razón, símbolo del dominio de la inteligencia sobre la pasión, dentro de la tradición tarótica, con ligero expresionismo que no la violenta. El Ermitaño y el Juglar pertenecen a la misma comarca, el Absoluto, pero el Juglar mira hacia adelante en la cruda luz del día mientras que el otro, barbado personaje, lo hace hacia la noche. Los Amantes, Eva y Adán nombrador de las cosas, suelen tener a su zaga, ella el árbol del Bien y del Mal con su serpiente; su pareja, el de la Vida; ella, Suma Sacerdotisa, mira hacia el Cielo, hacia un Angel, mientras el hombre mira hacia ella, depende de ella para trabar contacto con la supraconciencia simbolizada por el Angel[7].

En el consenso general se otorga a la Reina un escudo en forma de corazón simbólico de Venus, y al Rey una cruz anseada denotativa del predominio de la luz intelectual sobre la tiniebla, del dominio inteligente sobre la pasión. Al Ermitaño cabe la capacidad de consejo, la sabiduría revelada, la prudencia; Paz lo presenta irónicamente como perdido y prisionero en su oscuro saber y ajeno al lenguaje de la sangre. El Ju-

---

4 Sólo el lector del texto dramático tiene acceso a esta especificación.

5 El hermafrodita aparece poco después en *Giulietta degli Spiriti* (1965) y *Satyricon* (1969), de F. Fellini.

6 Véase Richard Cavendish: *The Tarot* (New York: Harper and Row, 1975), con rica bibliografía, y, el popular volumen de Eden Gray, *The Tarot Revealed* (New York: New American Library, 1969).

7 «The self-conscious intellect represented by the man does not establish direct contact with superconsciousness (the Angel), except through Eve (the subconscious).» Gray, pág. 162.

glar, carta de excepción, la carta Cero, es quien se halla ante las puertas del Divino Saber en el momento de iniciar los ritos de pasaje; exento de Filosofía atravesará la experiencia acumulada en las restantes veintiún cartas, para llegar a la última de ellas, el Mundo, la Divina Sabiduría. El Juglar es carta separada, parte tercera del sistema, «la suma total del todo»; en la verbalización que recibe del Mensajero «ha oído el canto nocturno de la Dama (...) marcha sobre el abismo con los ojos cerrados»; el Mensajero añade, subrayando la ideología pirandeliana: «marcha con seguridad y sus pasos lo conducen hacia mí, que no existo, en busca de su sueño».

Finalmente, la carta que contiene a los Amantes habla de la necesidad de elegir entre atracciones diversas, de la lucha entre amor sagrado y amor profano; quizá nos solicita para una lectura dual del texto que va a seguirla, del drama al que da limen. Lectores de Juan de la Cruz pensarían que sí. Las palabras que la diseñan establecen cautelosamente: «Dos figuras, una color del día, otra color de la noche (...), dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida?»

El Mensajero se retira, dejando sitio a las personas del drama, pero queda establecido, por virtud de sus palabras, un modo de lectura, de recepción para la fábula que llega, a la que él, como un Dios padre, con sus palabras encapsuló y presupuso. Ella consiste en la «edición» y transposición de ciertos núcleos de una de las más frecuentadas narraciones contenidas en *Mosses From an Old Manse* (1844), de Nathaniel Hawthorne [8].

No ofenderemos a quien lee recordándole el argumento de *Rappaccini's Daughter;* quizá conviene, en cambio, sintetizar el de la pieza mexicana. En la primera de sus escenas, la criada Isabel muestra a Juan, estudiante que acaba de llegar a Padua, el que será su cuarto, y explica que el jardín «de plantas y hierbas medicinales» que ve desde la ventana es cultivado por un médico y su hija, la bella Beatriz. La siguiente muestra a Isabel trayendo un mazo de rosas frescas para adornar el cuarto del estudiante; en la tercera dialogan en el jardín Rappaccini y su hija: Beatriz está inmunizada contra las miasmas de las venenosas plantas que lo pueblan, pero lleva consigo la destrucción para quien tenga cualquier contacto físico con ella, aun con su aliento. Al final de la escena, Juan ofrece desde el balcón sus rosas a la joven, quien las acepta y luego huye precipitadamente. En la cuarta, el Mensajero muestra a Juan dormido, glosa los inocentes sueños del estudiante, se pregunta si habrá notado que las rosas ennegrecieron apenas Beatriz las tomó en sus brazos. En

[8] *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne* (Ohio State University Press), volumen X, págs. 91-128. *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne* (Garden City, New York: Doubleday, 1959), págs. 256-76.

la quinta, visita a Juan un viejo amigo de su padre, médico de la Facultad, el doctor Baglioni, quien le advierte que está a punto de ser víctima de una conspiración tramada por su vecino. En la sexta, Juan cae de un salto en el jardín y sostiene con Beatriz un diálogo de apasionado amor, que se quiebra cuando trata de cortar una flor del árbol central; Beatriz le grita: « ¡No, no lo toques! ¡Sería mortal! », y huye mientras aparece su padre, quien reconduce al visitante con estudiada gentileza. En la séptima, el Mensajero describe a la pareja movida por un amor que los condena a «girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos, que los acercan y separan» [9]. En la escena octava Baglioni convence a Juan de que Rappaccini «ha convertido a su propia hija en un frasco de ponzoña», y le confía cierto antídoto que dado a beber a la joven le devolvería su naturaleza original en caso de ser ella inocente. En la última, Juan ve ennegrecer a una rosa sobre la que ha echado su aliento; tras tenso diálogo con Beatriz, ésta bebe el antídoto ante la exasperación de su padre. Rappacini reconoce haber buscado en Juan la pareja de su hija, para que «enlazados atravesaran el mundo, temibles para todos, invencibles, semejantes a dioses»... Beatriz se aniquila al beber la pócima mientras aparece el Mensajero, quien verbaliza un epílogo a manera de filosófico corolario de la situación [10].

Las apariciones del Mensajero, enfrentadas a los núcleos *empruntés* a Hawthorne funcionan como altos y bajos de la misma melodía, notas altas a las que se quiere brillantes, mientras se quiere a las bajas extraordinariamente ricas. La búsqueda de la brillantez se conecta con el uso de los emblemas tIaróticos. El poeta, a través de ellos, ha practicado una lectura del texto decimonónico que ha enmarcado su versión de éste. Seguramente no le fueron ajenas en el momento de practicarlas ciertas circunstancias: el generalizado interés por el Tarot en las últimas décadas, la atracción que ejerciera en T. S. Eliot [11], el interés de Kafka y Borges por la Cabala, entre otras.

¿Cuál ha sido la intención del poeta mexicano al ofrecernos el *tale* de Hawthorne en un formato dramático y texturizado en un discurso afín con su propio discurso poético? He ahí, en esa pregunta, la razón de estas notas.

---

[9] En ésta y la cuarta escena, Beatriz y Juan miman las situaciones descritas por el Mensajero. Cfr. WILLIAM BLAKE: «The Sick Rose», en *Songs of Experience*.

[10] *El Mensajero*. «Una tras otra se suceden las figuras—el Juglar, el Ermitaño, la Dama—; una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y separan. Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. ¡Paz a los que buscan, paz a los que están solos y giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí presente. Lo que pasó está pasando todavía.» Edición citada, págs. 55-56.

[11] Cfr. *The Waste Land*, vs. 43-56, 215-48, notas a vs. 46, 218, 257.

Dijo Henry James sobre la que nos ocupa y otras narraciones de Hawthorne: «[they] are 'moralities' without the moral, as it were; small cold apologues, frosty and exquisite, occasionally gathered from beyond the sea» [12].

James anunció con ello la naturaleza dual, narrativa y dramática del texto que da alimento a los juegos escénicos de Paz, y su condición de frío apólogo, moralidad decontextada de propósito moral.

Una frase algo imprecisa, «oicasionally gathered from beyond the sea», apunta a la disponibilidad de la fábula, legitima el trasvasamiento efectuado por Paz, seguidor en ello de una metodología rigurosamente clásica.

Dos piezas críticas que habitualmente se adjuntan a la explicación de Hawthorne el cuentista son la *review* de los *Twice-Told Tales,* que Poe publicara en 1842 [13], y el estudio que en 1850 Melville dedicó a examinar el libro que contiene a *Rappaccini's Daughter* [14]. En ambos, ciertas señales intensamente útiles orientan nuestro razonamiento. En ambos, dichas señales ayudan a repensar a *Rappaccini's Daughter,* a comprender la legitimidad y sentido de los movimientos en ella operados por Octavio Paz.

Aduce Poe que algunos cuentos de Hawtnorne no son tales, sino ensayos («Many of them are pure essays»), y profundiza el sentido de su idea: «All [in them] is quiet, thoughtful, subdued (...) We are soothed as we read; and withal is a cualm astonishment that ideas so apparently obvious have never occurred or been presented to us before.» Finalmente advierte que en dichos cuentos «a strong under-current of *suggestion* runs continuously beneath the upper stream of the tranquil thesis».

Subrayamos estos rasgos advertidos por Poe, ya que rubrican la esencial ambigüedad que detecta Paz en la escritura del maestro americano.

Melville, por su parte, descubre en *Mosses,* respecto de «Earth's Holocaust», un sentido que sin forzarse puede ser trasladado a *Rappaccini's Daughter;* dice que allí vanidades, teorías y formas son «by an admirably, graduated, growing comprehensiveness, thrown into the allegorical fire, till, at length, nothing is left but the all-engendering heart of man».

Fuego alegórico es la definición que conviene a *Rappaccini's Daughter.* Y exploración del corazón humano, desde una perspectiva puritana maquillada de colores renacentistas, en el narrador de Massachusetts; desde una más amplia, de nuestros días, en su versión mexicana [15].

[12] «Nathaniel Hawthorne», en *The Complete Short Stories,* cit., pág. 2.

[13] «Hawthorne's *Twice-Told Tales*», en *Literary Criticism of Edgar Allan Poe,* Edited by Robert L. Hough (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), págs. 133-41.

[14] JAY LEYDA (comp.): *The Portable Melville* (New York: The Viking Press, 1952), págs. 400-21.

[15] Véase MANUEL DURÁN: *La ambigüedad en el Quijote* (Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1960), págs. 29-31.

Y el fuego alegórico infuso en la letra del ambiguo texto hawthorniano, ¿no será lo que determinó a Paz a hacer con él lo que fue hecho?

Quizá responda a la pregunta anterior otra que se enuncia así: ¿por qué desechó el poeta el enmarcamiento de erudición irónica que había diseñado para su historia el cuentista [16], y lo reemplazó por el artificio tarótico?

Planteemos en términos de teoría de las ideas aquello que el poeta intentó mostrarnos en su espacio dramático y quizá se pueda determinar el sentido de esa sustitución. Más aún si recordamos, como lo hace Bertrand Russell en su comentario a Sócrates, que «the Greek work 'idea' means 'picture' or 'pattern'», y que tal teoría tiene su costado lógico y el suyo metafísico, vista desde el cual «the idea is perfect and real, the particular is deficient and only apparent» [17].

Tampoco sería abusivo recordar el entroncamiento pitagórico de la teoría socrática de las ideas y las tentativas que se han hecho de entender el Tarot desde una perspectiva numerológica. Pero lo que importa subrayar es que el artificio hawthorniano, que, sin duda, hubiese sido grato a Borges, se marcha en el texto de Paz para dar sitio a la virtual subsunción de todo el discurso dramático a la pautas establecidas mediante las figuras (ideas) que el Mensajero ha establecido mediante el artificio de las cartas.

Podríamos decir que el poeta coerció al texto puritano a que entregase unas claves que quizá Hawthorne no había visto en su condición de primer lector. Es obvio que éste actuaba desde una perspectiva de época y que su posición de *antiquary* que registra el pasado en busca de una «moralidad» se coordina con un modo de ver propio de su tiempo y lugar.

Rappaccini's Daughter obedece, en general, a las ideas sobre la narración histórica establecidas en la famosa Epístola al Rv. Dr. Dryasdust, carta de imaginario autor a imaginario *antiquary* que da limen a *Ivanhoe.* Pero no comparte la reluctancia de sir Walter a que se considere que «[he is] polluting the well of history with modern inventions» [18].

Invenciones perturban al par que dan centro al cuento italiano de Hawthorne, y corresponden a lo que Amado Alonso llamó espíritu arqueológico o seudofilológico, en su conocido ensayo sobre la novela histórica [19]. Espíritu que resulta en Paz alimento y condición necesaria del proceso por él operado frente al texto decimonónico. Advierte el poeta en el más recurrente de sus ensayos: «Los hechos de Aquiles, Héctor

[16] Nos referimos a la noticia sobre M. DE L'AUBÉPINE y sus funambulescos escritos.

[17] Véase B. RUSSELL: *Wisdom of the West* (New York: Crescent Books), págs. 23, 60-63.

[18] *Works of Sir Walter Scott* (London: Thomas Nelson & Sons, 1905), vol. IX, págs. xviii-xxxi.

[19] *Ensayo sobre la novela histórica* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942), págs. 49-50.

y Ayax no sólo poseen un valor ejemplar y didáctico, sino que son algo que siempre está comenzando, algo que siempre está siendo» [20].

El cuento textualizado por Hawthorne posee ese valor ejemplar y esa condición de manantial que no cesa. «Maravilloso», según la conocida clasificación de Aarne [21], sus orígenes literarios lo emparentan con el cuento del esposo encantado, recogido por Apuleyo para su historia de Psique, y con el mito de Andrómeda, acuñado en el más célebre de los dramas sentimentales de Eurípides [22]. Y visiblemente con *The Tempest.*

Pero tales indicaciones, interesantes para el conocimiento de Hawthorne, adelgazan su interés en el caso de Paz. En cuanto a éste, importa fundamentalmente el porqué de su elección de un texto tan conocido para manipularlo y trasvasarlo hacia un género por el que no había hasta entonces demostrado vocación, produciendo con ello una forma que permanecerá como isla en el sistema de su obra personal.

Otros poetas iberoamericanos contemporáneos de análoga magnitud (Neruda, Cabral de Melo, entre ellos) se han dirigido en alguna ocasión solitaria a la escritura teatral. Las razones que han decidido el principio de tales experiencias posiblemente varíen de un escritor a otro; también los resultados concretos de las mismas. Pero ellas tienen en común su calidad de escrituras cifradas, a veces testamentarias.

No es mayor osadía afirmar que la escritura en prosa de Octavio Paz, su ensayística, invariablemente permite una lectura dirigida al conocimiento del propio Paz, del poeta y su poema. Aun sus textos más articulados y, en apariencia, candorosamente volcados a la elucidación de cuestiones abstractas, en su trasfondo relacionan nítidamente con la textología del poeta desdoblado en ensayista. Creemos que lo mismo ocurre en el caso de su dramática.

Pese a que una crítica distraída podría enfatizar el parentesco entre el texto de Hawthorne y el del poeta mexicano, ya que ambos comparten la misma anécdota y, en cierto grado, rasgos generales de lección, existen entre ambos intrínsecas diferencias, que dependen del hecho de que ambos no tienen el mismo nivel de uso y de que pertenecen a planos lingüísticos distintos. Trataremos de explicarlo.

Rappaccini's Daughter es un muy trabado, artesanal relato que recrea el valor de «antigüedad», el itálico modo de presentación de un mito o de la posibilidad de éste, en el marco de una afinada percepción de la época que se narra, dirigida a la escritura «seudofilológica», como con cierto desabrimiento la llamara Alonso. El texto de Hawthorne nos envuelve en

[20] *El arco y la lira* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956), pág. 182.

[21] Antti Aarne y Stith Thompson: *The Types of the Folk-Tale; A Classification and Bibliography* (Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1928), núms. 300-749. También Vladimir Propp: *Morphologie du Conte* (París: Poétique/Seuil, 1970), págs. 28-34.

[22] Véase María Rosa Lida: *El cuento popular hispano-americano y la literatura* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1941), págs. 70-73.

su *italian flavor,* nos comunica su «maravilla» como mitología aceptable en un apenas violado marco de estereotípica italianidad y la comunica por medio de una escritura marcadamente preteatral. La capción del decodificador se practica gracias a la eficiencia propia del cuento bien narrado.

En el ejercicio dramático de Paz, en cambio, sólo segmentos del material hawthorniano son aprovechados para la nueva textualización, que los metaboliza en un ejercicio de inteligencia destinado quizá a explicar filosóficamente una «moralidad» vaciada de su sentido tradicional.

La «desitalianización» que sufre el texto en manos del mexicano (ya visible en el plano nominal y sostenida en las otras instancias del proceso comunicativo), la violatoria ruptura (más o menos brechtiana) de la progresión dramática por la interpolación del Mensajero [23], el sostenido recurrir a imágenes y juegos expresivos típicos de la escritura poética de Octavio Paz, el predominio de la «idea» sobre el artificio teatral, son índices valiosos para el entendimiento de la breve pieza como perteneciente a distinto plano lingüístico respecto de su fuente en lengua inglesa.

El enfrentamiento de *La hija de Rappaccini* con la obra poética de su autor, como si se tratase de dos superficies especulares, añadiría sentido y dimensión a lo que acabamos de expresar.

ALBERTO BLASI

Brooklyn College & Graduate Center of the City University of New York
33 West 32 Street
NEW YORK 10036

[23] «(...) forma cercana al antiguo coro griego, sintetizado en la figura del Mensajero (...)», según MAGAÑA-ESQUIVEL, ed. cit., págs. 29-30.

SEMILLAS PARA UN HIMNO

Infrecuentes (pero también inmerecidas)
Instantáneas (pero es verdad que el tiempo no se mide
Hay instantes que estallan y son astros
Otros son un río detenido y unos árboles fijos
Otros son ese mismo río arrasando los mismos árboles)
Infrecuentes
Instantáneas noticias favorables
Dos o tres nubes de cristal de roca
Horas altas como la marea
Estrépito de plumas blancas en el cielo nocturno
Islas en llamas en mitad del Pacífico
Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña
Y entre todos la muchacha que avanza partiendo en dos las altas aguas
Como el sol la muchacha que se abre paso como la llama que avanza
Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes
Bello velero femenino
Bello relámpago partiendo en dos al tiempo
Tus hombros tienen la marca de los dientes del amor
La noche polar arde
Infrecuentes
Instantáneas noticias del mundo
(Cuando el mundo entreabre sus puertas y el ángel cabecea a la entrada del
[jardín
Nunca merecidas
(Todo se nos da por añadidura
En una tierra condenada a repetirse sin tregua
Todos somos indignos
Hasta los muertos enrojecen
Hasta los ciegos deletrean la escritura del látigo
Racimos de mendigos cuelgan de las ciudades
Casas de ira torres de frente obtusa)
Infrecuentes
Instantáneas
No llegan siempre en forma de palabras
Brota una espiga de unos labios
Una forma veloz abre las alas
Imprevistas
Instantáneas
Como en la infancia cuando decíamos «ahí viene un barco cargado de...»

Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada
Pez
Alamo
Colibrí
Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales
Avidas de encarnar en imágenes
Instantáneas
Imprevistas cifras del mundo
La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía
Se interna en el bosque como una sonámbula
Penetra en el cuerpo dormido del agua

Por un instante están los nombres habitados

La obra de Octavio Paz, tanto en su vertiente ensayística como en la poética, es desocultante de la dimensión ontológica. En la primera, la revelación del Ser es acosada por vía reflexiva; en la segunda, es lograda mediante la plasmación creadora.

En su quehacer ensayístico y poético, Octavio Paz selecciona como objeto preeminente a *la poesía,* y nos parece iluminadora la profunda relación advertible a ese respecto entre la visión de Octavio Paz y la del filósofo Martín Heidegger [1].

En su ensayo *Hölderlin y la esencia de la poesía,* Heidegger ha puesto ante los ojos la esencia esencial de la poesía: «La poesía es instauración del ser con la palabra» [2].

Para Octavio Paz, «la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen (...). El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía (...). La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia» [3].

Heidegger ha elegido, en el texto citado, la obra de Hölderlin para mostrar la esencia de la poesía e inicia su ensayo problematizando dicha elección:

> «¿Por qué se ha escogido la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la poesía? ¿Por qué no Homero o Sófocles, por qué no Virgilio o Dante, por qué no Shakespeare o Goethe?» [4]

---

[1] Dicha relación se hace presente a través de las frecuentes alusiones a Heidegger en la obra ensayística de Octavio Paz.

La proximidad entre Octavio Paz y Martín Heidegger ha sido señalada, entre otros, por RAMÓN XIRAU, *Octavio Paz: el sentido de la palabra.* Joaquín Mortiz, México, 1970.

[2] MARTIN HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Artes y Poesía.* Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pág. 107.

[3] OCTAVIO PAZ, «La revelación poética», en *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pág. 152.

[4] HEIDEGGER, *ob. cit.,* pág. 99.

La respuesta es configurada más adelante y señala:

> «Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo» [5].

Análoga razón nos ha llevado a seleccionar para nuestro estudio un poema de Octavio Paz: «Semillas para un Himno», que especularmente se muestra a sí mismo como poesía, un metapoema que refleja su propio proceso de producción, su emerger de la nada al ser.

Concibiendo que cada acto de lectura crea su propio espacio textual, el actualizar diferentes relaciones que el texto propicia, desplegaremos a continuación una determinada interpretación del poema señalado [6].

El título de la composición es plenamente significativo, aludiendo a lo embrionario, a lo germinal, a través de «Semillas», y al término del proceso, a su producto, representado por «Himno», que, en nuestra interpretación, identificaremos con *poema,* impregnándose así este último con la grandiosidad del Himno y su vinculación con lo sagrado.

La obra se ofrece como un flujo continuo, desprovista de puntuación —lo cual crea efectos de ambigüedad—; los espacios en blanco aparecen en ella como creadores de significación [7].

El espacio textual que configurará nuestra interpretación permitirá discernir en el poema seis secciones; la presencia de los términos «Infrecuentes» o «Imprevistas» e «Instantáneas» constituye la clave para la delimitación de las cinco primeras secciones. De este modo, distinguiremos:

Sección I: Desde el verso 1 hasta el verso 5.
Sección II: Desde el verso 6 hasta el verso 19.
Sección III: Desde el verso 20 hasta el verso 30.
Sección IV: Desde el verso 31 hasta el verso 42.
Sección VI: Desde el verso 43 hasta el verso 50 [8].

---

[5] HEIDEGGER, *ob. cit.*, pág. 99.

[6] Respecto de la configuración del espacio textual, véase TZVETAN TODOROV, *Poétique*, Du Seuil, París, 1968, págs. 17 y 18.

[7] GÉRARD GENETTE, en «Lenguaje poético, poética del lenguaje», destaca la importancia del «margen de silencio» en el lenguaje poético: «El lenguaje poético revela aquí, creemos, su verdadera 'estructura', que no es ser una *forma* particular, definida por sus accidentes específicos, sino más bien un *estado,* un grado de presencia y de intensidad el que puede ser llevado, por así decirlo, cualquier enunciado, con la única condición de que se establezca en torno de él ese *margen de silencio* que lo aísla en medio (pero no lo aparta) del habla cotidiana». GÉRARD GENETTE, «Lenguaje poético, poética del lenguaje», en *Estructuralismo y Literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, págs. 78 y s.

Para Humberto Eco: «l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique, contribuent à créer un halo d'indetermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses». HUMBERTO ECO, *L'oeuvre ouverte,* París, 1965, pág. 22.

El tema es intensamente desarrollado por JEAN FRANCO en su artículo «El espacio». JEAN FRANCO, «El espacio», *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

[8] «Si la délimitation constitue le texte en signe poétique manifeste, il faut qu'une nouvelle

También en la sección VI aparecen dos de los términos señalados: «Instantáneas», «Imprevistas». Podemos, por consiguiente, postular que «Infrecuentes» o «Imprevistas» e «Instantáneas», constituyen un *leiv motiv* que gravita semánticamente en cada uno de los seis sub-espacios distinguidos en el poema [9].

Desde las secciones I a V, «Infrecuentes» o «Imprevistas» e «Instantáneas», serán calificativos de «semillas para un himno» o de términos que las representan, es decir, de los elementos primeros en la gestación del poema.

En la sección VI, los adjetivos «Instantáneas», «Imprevistas», califican ambiguamente a «imágenes» y/o «cifras del mundo».

Nuestra interpretación ya permite entrever la peculiaridad del sub-espacio VI; no obstante lo cual hay una clara continuidad semántica entre las secciones V y VI, y, probablemente, entre la VI y el resto del poema.

Por otra parte, hay también rasgos distintivos señalables en el sub-espacio V: su primer término: «Imprevistas», es el que empieza más adentro en el poema, dejando un mayor espacio en blanco; en la sección V aparece por primera vez el lexema «Imprevistas». («Imprevistas» está también presente en el sub-espacio VI, en el cual se da la misma peculiar relación gráfica entre «Instantáneas», «Imprevistas», que la que ocurre en la sección V entre: «Imprevistas», «Instantáneas».)

Si nos centramos en la significación del lexema «Infrecuentes», ella nos remitirá a una dimensión ajena a la cuotidianeidad, a aquellos momentos excepcionales en que, según la visión heideggeriana, fulgura el Ser. Dice Heidegger: «La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento» [10]. Y más adelante señala: «En lo Existente y habitual nunca se puede leer la verdad» [11].

En cuanto a «Instantáneas», dicho lexema denota brevedad en la duración: el Ser se oculta y se desoculta; su emerger no es duradero; según Heidegger el ente se desencubre en proporciones que son cambiantes; podemos ya captar, siguiendo esta perspectiva, la íntima relación existente entre los dos términos claves mencionados, correspondientes a dos ejes de la temporalidad: frecuencia y duración.

---

lecture, dont la première démarche est connue sous le nom de découpage, en lui imposant ses articulatinos propres, le transforme en *objet poétique.* La division du texte en parties n'est pas une simple segmentation syntagmatique, c'est aussi une première projection sur le texte d'un ordre systématique et hiérarchique.» A. J. GREIMAS, «Pour une théorie du discours poétique», en *Essais de Sémiotique Poétique.* Larousse, París, 1972, págs. 10 y s.

[9] Si unimos los tres términos que constituyen al señalado *leitmotiv* con el otro calificativo que aparece en el primer verso del poema: «inmerecidas», advertimos que nos encontramos frente a tres adjetivos negativos, análogamente construidos mediante el prefijo «in»: «infrecuentes», «imprevistas», «inmerecidas», los cuales, por aparente similitud morfológica, parecieran proyectar su negatividad a «instantáneas». Recuérdese que el Ser Metafísico sólo es cualificable mediante proposiciones negativas.

[10] MARTIN HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», en *Arte y Poesía, ob. cit.*, pág. 69.

[11] HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», *ob. cit.*, pág. 86.

El verso primero ofrece semánticamente una especie de justificación de la infrecuencia de las «semillas», a través de la exposición de otro rasgo que también las relaciona con el sujeto creador (el poeta): las «semillas» son *inmerecidas.*

Heidegger parte de cinco palabras-guía obtenidas de la obra de Hölderlin, para llegar a obtener la esencia de la poesía; la quinta palabra-guía corresponde a la siguiente frase:

Pleno de méritos, pero es poéticamente
como el hombre habita esta tierra[12].

Heidegger explica así los versos citados: «Lo que el hombre hace y persigue lo adquiere y merece por su propio esfuerzo. 'Sin embargo —dice Hölderlin en duro contraste—, todo esto no toca la esencia de su morada en esta tierra, todo esto no llega a la razón de ser de la existencia humana.' Esta es 'poética' en su fundamento. Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. 'Habitar poéticamente' significa estar en presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es 'poética' en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) *no es un mérito, sino una donación*» * [13].

La visión heideggeriana desplegada nos permite una penetrante comprensión del calificativo «inmerecidas», que nuestro análisis corraborará.

Los sintagmas entre paréntesis, que siguen a «Instantáneas», configuran la anulación de la temporalidad y, por consiguiente, el tránsito a otro nivel; luego de la afirmación: «pero es verdad que el tiempo no se mide», aparece la mostración de lo aseverado:

3 *Hay instantes que estallan y son astros*
4 *Otros son un río detenido y unos árboles fijos*
5 *Otros son ese mismo río arrasando los mismos árboles*

Obsérvese que el poema crea equivalencias y que los términos que escoge para desentrañar el ser inasible de los instantes, pertenecen a un paradigma de términos naturales: «astros», «río», «árboles», correspondiendo el primero al ámbito aéreo; el segundo al acuático, y el tercero al terrestre.

El verso 3 sugiere explosión e irradiación; el plano semántico es fónicamente reforzado mediante la alteración de los fonemas «st» (in*st*antes, e*st*allan, a*st*ros). El verso 4 configura una imágen estática. El verso 5

[12] HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.*, pág. 108.
[13] HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.*, pág. 108.
* El subrayado es nuestro.

transforma al «río» pasivo del verso 4 en agente destructor y a los árboles del verso anterior en víctimas.

En los tres versos señalados se constituyen dos zonas semánticas opuestas: «la otredad» y «la mismidad»; esta última resulta reforzada por las reiteraciones [14].

El verso 3—en el que señalábamos la adecuación fónico-semántica—es el más destacado de los que observamos y respecto de él, los dos que le siguen, podrían ser estimados en una relación de gradación descendente: «estallan» y «astros» sugieren luminosidad; el estallar (la explosión súbita, desocultante) permite el advenimiento del Ser. Adviértase que sólo en el verso 3 el sujeto se encuentra explícito.

Los versos 3, 4 y 5, al diseñar la pluralidad y relatividad del instante, anulan la noción de temporalidad y, por ende, la idea de fugacidad *convencionalmente* adjudicable a lo instantáneo; el instante pasará a ser captado en otra dimensión, la de la desocultación ontológica.

En la sección II, las «semillas» aparecen representadas por el término «noticias», uno de cuyos calificativos es el segundo *leitmotiv:* «Instantáneas», y el otro, un nuevo término: «favorables».

El segundo verso de la sección II se encuentra constituyendo un «coupling» con el verso 21 y el verso 46:

7 *Instantáneas noticias favorables*
21 *Instantáneas noticias del mundo*
46 *Imprevistas cifras del mundo* [15]

¿Por qué las «semillas» son noticias? Tendemos nuevamente a relacionar nuestra captación con la visión heideggeriana sobre la poesía; en este caso, sobre el poeta como intermediario entre los dioses y los hombres:

«Poetizar es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses?

...Y los signos son,
desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses.
(IV, 135.)

El dicho de los poetas consiste en sorprender estos signos para luego transmitirlos a su pueblo. Este sorprender los signos es una recepción» [16].

---

[14] Octavio Paz desarrolla el tema de «lo Otro» o «la otredad» en «La otra orilla», «La inspiración», en *El arco y la lira.*

[15] Samuel Levin define el «coupling» como la estructura en la que formas naturalmente equivalentes (equivalencia fónica y/o semántica) ocurren en posiciones equivalentes. Véase SAMUEL LEVIN, *Estructuras lingüísticas en poesía.* Cátedra, Madrid, 1974.

[16] HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.*, pág. 111.

Las noticias serían, pues, favorables en cuanto a que la recepción ocurre, los dioses se manifiestan.

Desde el verso 8 hasta el verso 19 nos encontramos con sintagmas que podrían ser interpretados como correspondientes al contenido de dichas noticias. Destacaremos una primera unidad que se constituye desde el verso 9 hasta el 12:

Dos o tres nubes de cristal de roca
Horas altas como la marea
Estrépito de plumas blancas en el cielo nocturno
Islas en llamas en mitad del Pacífico
Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña

En los versos 8 y 10 se crean contrastes internos, respectivamente: la oposición entre la consistencia tenue de la nube y la dureza del cristal de roca (verso 8) y la antítesis entre la fragilidad de las plumas y el estrépito que ellas ocasionan (verso 10), así como entre la blancura de las plumas y la oscuridad del cielo (verso 10). Los dos primeros contrastes señalados se resuelven, suscitando un efecto de intensidad: el primero es un predominio de dureza (las nubes resultan endurecidas) y el segundo en el énfasis de la sonoridad.

Si comparamos el verso 11 con los anteriores, advertiremos que él se destaca por ciertos rasgos que lo dotan de intensidad y completitud: en él no ocurre el contraste interno que hemos señalado en 8 y 10 (en el verso 8 se da, además, un elemento reductor cuantitativo: «Dos o tres»). El verso 11 se diferencia del 9 a causa del carácter figurado de este último. En cada uno de los otros versos es presentado *un* elemento: en 8 el elemento aéreo; en 9, el elemento acuático; en 10, nuevamente el elemento aéreo; en el verso 11, en cambio, concurren lo terrestre (islas), lo ígneo-aéreo (llamas) y lo acuático (mitad del Pacífico), creándose así una visión de totalidad.

También en el conjunto de los cuatro primeros versos de la unidad señalada, aparecen los cuatro elementos: aire («nubes», «cielo»), agua («marea», «Pacífico»), fuego-aire («llamas»).

De este modo, la unidad a que nos referimos introduce el efecto de completitud que no había sido otorgado por la sección I del poema.

El verso 9 sugiere el fluir y refluir del tiempo (marea), conjuntamente con el efecto de altura. El término «horas» viene a enriquecer al paradigma de temporalidad, ya configurado en la sección I, mediante los lexemas: «Infrecuentes», «Instantáneas», «tiempo», «instantes» [17].

Adjudicamos al verso 12 una función sintetizadora: desde 8 has-

[17] Respecto de la visión del hombre como temporalidad, léase el ensayo de OCTAVIO PAZ: «La inspiración», en *El arco y la lira*, ob. cit.

ta 11, se han configurado «mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña». El mundo, como imagen totalizadora, reúne los cuatro elementos señalados. El sostén de estas «imágenes» es precario. Respecto de las connotaciones simbólicas de la araña, nos importa destacar su capacidad creadora, manifiesta en el tejer su tela [18].

Desde el verso 13 hasta el 19—segunda unidad de la sección—se constituye la imagen de «la muchacha», a la que corresponde una rica plasmación [19]. Ya el sintagma introductor del verso 13 contribuye a destacarla, adjudicándole un lugar céntrico: «Y entre todos». El artículo determinante «la», la configura como familiar, ya conocida por el hablante y el destinatario virtual. Llama la atención su dinamismo y la efectividad de su acción: «avanza partiendo en dos las altas aguas», evocando así la imagen bíblica de Moisés:

> «Y extendió Moisés su mano sobre la mar, e hizo Jehová que la mar se retirase por recio viento oriental toda aquella noche; y tornó la mar en seco, y las aguas quedaron divididas.»
>
> *Exodo,* 14 (21).

La figura de Moisés—conductor del pueblo—impregna de dignidad y prestigio a la muchacha.

Asociamos «las altas aguas» con el verso 9, ya analizado, en el que la comparación sugiere la imagen de la marea alta. Asimismo, el término «llama» nos lleva a relacionar el verso 14 con el verso 11, ambos destacables por su intensidad ígnea; el término «nubes» del verso 15, apareció ya en el verso 8. Las repeticiones señaladas relacionan las dos unidades de la sección, sintácticamente vinculadas.

La muchacha aparece, luego, plasmada mediante comparaciones y metáforas (eje de las equivalencias), siendo las primeras organizables del siguiente modo:

I. La muchacha que se abre paso como la llama que avanza (es) * como el sol.

II. (La muchacha que se abre paso como la llama que avanza [es]) * Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes.

En el primer sintagma distinguimos dos modalizadores comparativos («como») y dos vehículos («como la llama», «como el sol»), encontrándose una comparación incluida en otra mayor.

---

[18] JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de Símbolos Tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle, 1958, s. v. «araña». Citaremos en adelante: CIRLOT, *Diccionario*.

[19] Octavio Paz despliega su visión respecto de la mujer en «La otra orilla», «La revelación poética», en *El arco y la lira*, ob. cit.

* Colocamos entre paréntesis los elementos implícitos que nuestra reconstrucción actualiza.

En el sintagma segundo, la estructura se repite; hay también dos modalizadores comparativos («como») y dos vehículos («como la llama que avanza», «Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes»); una comparación se incluye también en otra mayor.

Es importante destacar que la ausencia de puntuación, propia del poema, aparece realzada en los versos 13, 14, 15, debido a la peculiar organización de los sintagmas, encadenados mediante modalizadores comparativos, reiterados y dispuestos en una peculiar ubicación. Dichos modalizadores comparativos crean un intencional efecto de ambigüedad, permitiendo diferentes conexiones: retrospectivas y prospectivas. La ambigüedad se resuelve, sin embargo, según nuestra interpretación, del modo ya señalado.

En el plano semántico, destacamos la relación entre «sol» y «llama», a través del término «fuego», con el que «llama» está en relación metonímica. Para la mayor parte de los pueblos primitivos, el fuego es demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra [20]. Señalemos, también, que «sol», «llama», «viento», pertenecen al paradigma de términos naturales, los dos términos extremos al ámbito aéreo, y el intermedio al ígneo.

La acción realizada por la llama y por el viento corroboran la efectividad del actuar de la muchacha. Señala Cirlot respecto del sol: «El apasionamiento, por así decirlo, solar, su carácter heroico y llameante habían de situarlo en clara correspondencia con el principio activo» [21]. El viento es, por su parte, el aspecto dinámico y violento del aire.

En la relación señalada entre «el viento» y «la muchacha», «las altas aguas» pasan a corresponder a «la cortina de nubes», estableciéndose una equivalencia entre lo acuático y lo celeste. Según Cirlot, las nubes constituyen el océano de las «aguas superiores», el reino del antiguo Neptuno [22].

Deteniéndonos, ahora, en las metáforas: «Bello velero femenino», «Bello relámpago partiendo en dos al tiempo»—cada una constituyente de un verso—, advertimos que puede serles adjudicada la función de vocativo: representan a la muchacha, que habría pasado a ser el destinatario, cuya atención solicita el hablante lírico. La intensidad del temple de ánimo provocaría el cambio de la tercera a la segunda persona, explícito en el verso 18.

La primera metáfora nos sitúa en el ámbito acuático, pero supone al elemento aéreo impulsor; el velero, como barco, podría representar la cuna recobrada y el claustro materno [23]; el calificativo «femenino»

[20] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «fuego».
[21] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «sol».
[22] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «nubes».
[23] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «barca».

nos orientaría en esa dirección. La segunda metáfora nos vincula a lo ígneo (relámpago), y a la equivalencia constituida por: «las altas aguas» y «la cortina de nubes» (lo partido en dos) se agrega ahora: el «tiempo»; el relámpago incorpora, por su parte, el sema de instantaneidad.

En virtud de su acción, así como de la configuración lograda mediante el despliegue del eje de las equivalencias, la muchacha aparece hasta aquí vinculada a la naturaleza.

El verso 18: «Tus hombros tienen la marca de los dientes del amor», configura una imagen erótico-agresiva, que crea una ruptura respecto de la visión idealizada de la muchacha, plasmada desde el verso 13 hasta el verso 17. La muchacha es humanizada y mostrada en su carnalidad. Los dientes son estimados como las armas de ataque más primigenio [24]; «la marca de los dientes del amor» podría evocar la mordedura de la manzana en el Paraíso. La muchacha a través de cuya acción se instauran la dualidad, la escisión, es asociable a Eva, causante de la «caída», símbolo de la vida, de la «Natura naturans», madre de todas las cosas, pero sólo en su aspecto formal y material [25]. La escisión provocada será trascendida en un momento ulterior del poema.

La configuración erótica alcanza su clímax en el verso 19: «La noche polar arde», en el que se da la conjunción de contrarios: oscuridad y luz; hielo y fuego. La noche se relaciona simbólicamente con lo femenino, inconsciente. Vinculamos este verso, por su potencia, a los versos 3 y 11; con este último comparte, además, la presencia de lo ígneo.

Si consideramos la unidad constituida desde el verso 13 hasta el 18, advertimos en ella la presencia de los siguientes elementos: agua («aguas»), aire («sol», «viento»), fuego («llama», «relámpago», en relación metonímica con «arde»); la tierra podría estar representada por la muchacha (lo femenino)—especialmente en los versos 16 y 18—; recuérdese la visión mítica de la Tierra como madre engendradora [26]. De este modo, también en esta unidad de la sección II se nos entregaría la suma de los cuatro elementos, creando un efecto de completitud.

Señalemos aún que la unidad a que nos referimos es rica en reiteraciones. Se repiten dos veces los términos: «avanza», «partiendo», «Bello» (este último constituye una anáfora), y tres veces: «dos» y «como» (dos de estos modalizadores comparativos constituyen una anáfora).

Observamos en esta sección tres versos sucesivos que riman; son ellos: 12, 13 y 14, siendo la terminación que se repite: áa. Los lexemas

[24] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «dientes».
[25] CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «Eva».
[26] Mircea Eliade desarrolla esa visión en el capítulo «La tierra, la mujer y la fecundidad» de su *Tratado de Historia de las Religiones*. MIRCEA ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, cap. VII.

que riman: «araña», «aguas», «avanza», sugieren dinamicidad (la araña tejedora, las aguas como principio vital, la acción de avanzar).

La sección III se inicia paralelamente a la II: :

Infrecuentes
Instantáneas noticias (...)

pero las «instantáneas noticias» están ahora conectadas con el ámbito al que ellas se refieren: *el mundo,* el cual aparece por primera vez en el poema; la imagen previa del verso 12, correspondía a: «Mundos de imágenes». Recordemos que antes del verso 21—en el que surge «mundo»—el poema ha reunido más de una vez los cuatro elementos y ha introducido al ser humano.

Si comparamos «Instantáneas noticias del mundo» con «Instantáneas noticias favorables» *(coupling* antes mencionado), advertimos, además, que el adjetivo positivo ha desaparecido; ello será el primer atisbo de la configuración de una zona profundamente disfórica.

El mundo es configurado en sus comienzos, en los inicios de la Historia. Heidegger se refiere así a los orígenes del tiempo:

> «Pero esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en su extensión. Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mudable. Hasta que por primera vez 'el tiempo se desgarra', irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que 'el tiempo es'. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos» [27].

El «jardín» del verso 22 corresponde al Jardín del Edén, ya abandonado por el hombre, luego de la caída; está custodiado por un ángel, que aparece desprovisto de actitud atenta. Contrástese con el momento correspondiente del *Génesis,* en el que se acentúa la severa vigilancia de que es objeto el Jardín del Edén.

> «Y sacólo Jehová del huerto de Edén para que labrase la tierra de que fue tomado.
> Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía a todos lados para guardar el camino del árbol de la vida.»
>
> *Génesis,* 3 (23 y 24).

Los lexemas: «entreabre», «entrada» y «puertas»—situados en un verso—constituyen una estrecha red metonímica y se encuentran fónicamente relacionados (respectivamente: *entr, entr, rt).*

El paréntesis «que se abre» refleja en el plano gráfico el entreabrirse del mundo. Podemos relacionar «entreabre» (piénsese en la expre-

[27] Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.,* pág. 105.

sión: «entreabre sus ojos») con «cabecea», correspondientes ambos a un estado no desprovisto de aletargamiento.

La frase incidental del verso 1: «(pero también inmerecidas)», adquiere ahora énfasis, transformada en: «Nunca merecidas», sintagma que ocupa todo un verso. Obsérvese que en la primera sección, «inmerecidas» está dentro de un paréntesis; el sintagma «Nunca merecidas» se encuentra, en cambio, fuera de paréntesis, pero especialmente realzado entre dos de ellos.

Los siete versos siguientes, encerrados en un paréntesis, explican a «Nunca merecidas» y confirman poéticamente, en el verso 24, la interpretación fundada en Heidegger, que antes ofreciéramos respecto de «(pero también inmerecidas)». El verso señalado: «Todo se nos da por añadidura» crea, a nuestro juicio, un juego de ruptura respecto de un correlato del Nuevo Testamento; allí dicha idea es desplegada para instar al hombre a diferenciar entre lo esencial (el reino de Dios y su justicia) y lo que no lo es; esto último le será otorgado al hombre *por añadidura,* siempre que él dirija su búsqueda a lo primero:

> «No os congojéis, pues, diciendo: ¿Qué comeremos, o qué beberemos, o con qué nos cubriremos?
>
> Porque los gentiles buscan todas estas cosas: que vuestro Padre celestial sabe que de estas cosas habéis menester.
>
> Mas buscad primeramente el reino de Dios y su justicia, y *todas estas cosas os serán añadidas»* *.
>
> *San Mateo,* 6 (31-33) [28]

En nuestro poema, en cambio, el inmerecimiento es el suscitador de la añadidura y ésta no corresponde sólo a ciertos bienes otorgados al hombre, sino a cuanto éste recibe, incluyendo lo esencial.

Análogamente, para Heidegger, la instauración de la verdad en la obra «es una superabundancia, una ofrenda» [29].

La imagen total configurada es profundamente disfórica: la tierra —aquello «donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse» [30]—se repite sin tregua, pues cumple inalterablemente su función de cobijadora en el nacer y cobijadora en la muerte; los hombres no son dioses inmortales [31], de ahí su indignidad y su vergüenza, patentizada en el enrojecer de los muertos [32].

---

* El subrayado es nuestro.

[28] Véase también *San Juan,* 12 (29-31).

[29] HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», *ob. cit.*, pág. 90.

[30] HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», *ob. cit.*, pág. 57.

[31] Recuérdese la cita bíblica que precede a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso: «Y dijo Jehová Dios: He aquí el hombre es como uno de Nos sabiendo el bien y el mal: ahora, pues, porque no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y coma, y viva para siempre». *Génesis,* 3 (22).

[32] Octavio Paz recurre en su ensayo «La revelación poética» a la visión heideggeriana para explicar esta indignidad: «Nos asombramos ante el mundo porque se nos presenta como lo extraño,

La presencia de «Todo», «Todos», sugiriendo integralidad, es asociable a la presencia reiterada de «Otros», apuntando a la noción de otredad, en la sección I, versos 4 y 5.

Los versos 27 y 28 se dan en clara relación paralelística, constituyendo un «coupling»:

27 *Hasta los muertos enrojecen*
28 *Hasta los ciegos deletrean la escritura del látigo*

Criaturas impedidas realizan acciones suscitadas por la indignidad; los ciegos se exceden a sí mismos «deletreando» una escritura, la del castigo, que también ellos—como todo hombre—merecen. El látigo expresa la idea del castigo y también la potestad de dominar [33].

El sintagma «Hasta los», que se reitera anafóricamente, señala casos límites de acciones, proporcionales al grado de indignidad del hombre.

El lexema «repetirse» (verso 25) logra su realización a través de repeticiones que ocurren en el espacio situado entre paréntesis: «Todo», «Todos»; «Hasta los», «Hasta los».

Los mendigos han perdido su individualidad patética, y resultan así rebajados. La imagen sugiere racimos de frutas—uvas—colgantes; el ámbito que les corresponde no es el natural, sino el urbano, que podría ser captado como contaminado; las ciudades no aparecen como el espacio que contiene a estos mendigos, sino como el sitio desde el cual ellos cuelgan.

Frente a esta conciencia de indignidad de «muertos» y «ciegos» y a la situación degradada de «los mendigos», se alza una imagen plena de fuerza, que parece concentrar la reacción negativa suscitada por la índole despreciable del hombre: «Casas de ira torres de frente obtusa»: las torres se encuentran antropomorfizadas [34]; su frente aparece configurada como roma, pero también como poseedora de cortos alcances, lo que asociamos a limitación en la comprensión, inflexibilidad [35].

---

lo 'inhospitalario'; la indiferencia del mundo ante nosotros proviene de que en su totalidad no tiene más sentido que el que le otorga nuestra posibilidad de ser; y esta posibilidad es la muerte, pues 'tan pronto como un hombre entra en la vida es ya bastante viejo para morir'. Desde el nacer, nuestro vivir es un permanente estar en lo extraño e inhospitalario, un radical malestar. Estamos mal porque nos proyectamos en la nada, en el no ser. Nuestra falta o deuda es original: no procede de un hecho posterior a nuestro nacimiento y constituye nuestra manera propia de ser: la falta es nuestra condición original porque originariamente somos carencia de ser. Y aquí Heidegger parece coincidir con Otto: 'No ser más que criaturas' equivale a decir que nuestro ser se reduce a un 'actual, permanente poder no ser, o morir'». OCTAVIO PAZ, «La revelación poética», en *El arco y la lira,* ob. cit., págs. 143 y s.

33 CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «látigo».

34 Jung señala que el cuerpo humano es representado con frecuencia por una casa; muestra Jung al respecto una imagen de una enciclopedia hebrea del siglo XVIII. CARL G. JUNG, «Acercamiento al inconsciente», en *El hombre y sus símbolos*. Aguilar, Madrid, 1969, pág. 78.

35 En esta sección del poema se configuran «mundo» y «tierra». En la visión heideggeriana el establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra. El acontecer de la verdad en la obra corresponde, según dicho filósofo, a la lucha sostenida entre el mundo y la tierra. HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», *ob. cit.*

La sección IV—la más breve del poema—se inicia, como las anteriores, con el término «Infrecuentes», el que—así como ocurriera en II y III—se encuentra aislado constituyendo un verso. El lexema «Instantáneas» aparece, por primera vez en el poema—y tal como sucederá más adelate—aislado en un verso.

El resto de la sección muestra cómo las semillas advienen al ser: el primer sintagma que lo configura es negativo, lo cual asociamos a la índole negativa de «Infrecuentes», «inmerecidas». (Véase nota 9.)

Los sintagmas afirmativos siguientes sugieren metafóricamente lo súbito, lo repentino, no se trata aún de la palabra conformada, sino de lo incipiente, en gestación.

La espiga es símbolo de la fecundidad y atributo solar: representa también la idea de germinación y crecimiento, de desarrollo de cualquier virtualidad [36]. La relación entre sol y poesía se da mitológicamente a través de Apolo, personificación del sol y divinidad de la poesía.

Las alas simbolizan espiritualidad, imaginación, pensamiento [37]. El hecho de que para describir la realidad que se pretende configurar se haga uso de sintagmas negativos o metafóricos, muestra las dificultades inherentes a dicha plasmación; una descripción afirmativa y literal, parecería insuficiente.

Los artículos: «una», «unos», «Una», constituyen una zona de indeterminación, opuesta a la «familiaridad adjudicable a *la* muchacha. Dichos artículos indeterminados crean en el contexto un efecto de singularidad, de excepcionalidad.

Captamos en esta sección una adecuación fónico-semántica: los fonemas br (pala*br*as, *Br*ote, a*br*e) suscitan fónicamente la impresión de un sugerir o emerger.

La sección V instaura un cambio: por primera vez en el poema, aparece sustituido al comienzo de una sección, el lexema «Infrecuentes», y en su lugar se encuentra «Imprevistas», término que refuerza el señalado carácter de donación de las «semillas».

En el verso 39 aparecen por primera y única vez en el poema, contiguos *en un verso,* dos lexemas que constituyen el *leitmotiv:* «instantánea imprevista»; por primera y única vez en el poema, dos lexemas constitutivos del *leitmotiv* se encuentran repetidos en una sección, provocando un efecto encantatorio (la primera vez el alógrafo inicial es mayúscula y los términos se encuentran en plural; la segunda vez, el alógrafo inicial es minúscula y los términos están en singular), el orden en que se repiten crea una figura quiásmica: Imprevistas Instantáneas instantánea imprevista.

---

36 CIRLOT, *Diccionario,* s. v. «espiga».
37 CIRLOT, *Diccionario,* s. v. «alas».

El poema recurre a una comparación que nos traslada a un tiempo lejano y mágico:

Como en la infancia cuando decíamos: «ahí viene un barco cargado de...»
Y brotaba la palabra convocada
Pez
Alamo
Colibrí

La infancia nos vincula a lo originario (recuérdese que la poesía es lenguaje primigenio). A través de la figura gráficamente señalada, y de la distribución de los blancos, se muestra el lenguaje irrumpiendo en el despliegue del discurso mismo: la palabra invocando, como a través de un conjuro, a la palabra [38] y éste brotando entrecortadamente.

El carácter inconcluso del verso 38, debido a los tres puntos suspensivos finales, es sugeridor de misterio; el aspecto iterativo de «decíamos», le adjudica cierto carácter ritual. Las imágenes configuran la aproximación de «algo» que viene de lejos: «ahí» connota distancia; el barco evoca lugares lejanos, connota dinamismo; asociamos su carga a plenitud.

La intervención del hablante lírico en el verso 39, interrumpiendo la citación [39], provoca una estrecha conjunción de pasado y presente.

Las tres *palabras* convocadas: «Pez», «Alamo», «Colibrí»—cada una representante de un distinto elemento, respectivamente: agua, tierra y aire—corresponden a la enunciación actual del hablante lírico y coinciden con las palabras del pasado, así como coinciden la invocación del pasado y la actual, que permite el surgimiento del poema; de este modo, se produce la fusión de los dos tiempos y el comienzo de la superación de la escisión.

En la sección IV, el sujeto de «Brota» es «una espiga», a la que simbólicamente hemos asociado con sol y poesía; en la sección V, el poema ha sustituido el símbolo por la fórmula literal y el sujeto de «brotaba» es «la palabra»; el empleo en ambas secciones del verbo «brotar», en dos tiempos distintos, muestra el tránsito de presente a pasado. A «brotar» corresponden las connotaciones de instantáneo e imprevisto, que lo relacionan con dos de los términos constituyentes del *leitmotiv.*

Obsérvese que el último término de la sección IV («alas») está en relación sinecdóquica con el término final de la sección V («Colibrí»);

---

[38] Desde su perspectiva, Heidegger señala: «Pero los dioses sólo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación». HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.*, págs. 105 y 106.

[39] Todorov define la citación como un enunciado cuya enunciación actual no es original. TZVETAN TODOROV, *Littérature et signification.* Larouse, París, 1967, pág. 24.

en sintagma «Una forma veloz abre las alas» (verso 35), prefigura a «Colibrí», al signo lingüístico que remite referencialmente a colibrí y que al nombrarlo lo crea.

La sección IV, según anticipamos, es la única que no comienza con los adjetivos «Infrecuentes» o «Imprevistas» e «Instantáneas», creando así un efecto de ruptura.

El adverbio de modo «así», precedido por la conjunción copulativa «y», retoma la comparación configurada en la sección V; dicha comparación es conectada con la situación actual del hablante lírico, mediante el «shifter» (símbolo indicial) «ahora», el que remite al tiempo presente, correspondiente al acto de enunciación del propio poema [40].

La «frente» no es en el verso 43 la obtusa frente de las torres (verso 30), sino la frente del hablante lírico que se introduce como sustituto auctorial, es decir, como representante del autor en el texto; en dicha frente—destacada mediante el hipérbaton—se gestan los elementos del poema, las letras que iniciarán sus palabras y se encarnarán en imágenes poéticas.

Obsérvese que en la sección V, el barco viene de lejos, espacial y temporalmente; en la sección VI, en cambio, el barco zarpa del sustituto auctorial en el presente de la enunciación y se dirige—inferimos—hacia el futuro del advenimiento del poema al ser.

En la sección VI aparece íntegramente configurado el sintagma «un barco cargado de iniciales», por oposición a «un barco cargado de...», de la sección V; las iniciales—iniciales de palabras e iniciales del proceso de creación—sustituyen a las palabras ya formadas de la sección V.

Frente al «nosotros» de la sección V, está el «yo» de la VI; frente al pasado de la V, el presente de la VI; se ha llegado así a la actualidad del acto de enunciación.

Las imágenes poéticas son cualificadas de «Instantáneas» y se las identifica con «Imprevistas cifras del mundo». Las cifras son signos que requieren de claves para su comprensión; las cifras configuradas en el poema logran capturar la esencia del mundo.

Si comparamos «Instantáneas noticias del mundo» e «Imprevistas cifras del mundo», completando el estudio del «coupling» antes señalado, advertimos la oposición entre el carácter cuotidiano aún posiblemente adjudicable a «noticias»—no obstante la esencia iluminadora que les atribuyera nuestra interpretación—y la índole misteriosa y secreta correspondiente a «cifras». El calificativo «Instantáneas» que encontrá-

[40] Respecto de los shifters y su categoría de símbolos indiciales, véase ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*. Les Editions de Minuit, París, 1963, págs. 178 y s. El tema de los símbolos-indiciales es desarrollado por A. W. BURKS, «Icon, Index, Symbol», en *Philosophy and Phenomenological Research*, IX, 1949.

ramos en los dos primeros miembros del «coupling», es ahora reemplazado por «Imprevistas», que apareciera por primera vez en la sección V.

El proceso de creación se vincula ahora de manera explícita a la luz, al sol, al momento en que éste ilumina con su máxima plenitud; las terrazas aparecen como ámbitos resplandecientes que, en su transparencia, reflejan la luminosidad. El mediodía—centro del día—es concebido como una hora mágica [41].

La luz es dinámica: se interna en el bosque, el cual simbólicamente es potencia contrapuesta al sol y símbolo de la tierra [42]. (Piénsese que la niña, vinculada a la tierra, ha sido portadora de escisión.)

El vehículo «como una sonámbula», nos sugiere el movimiento incontrolable de la luz, que se lanza hacia su objetivo, magnéticamente atraída por él.

El agua aparece antropomorfizada; su cuerpo está dormido; la luz al penetrarle, la vitaliza [43]. Relacionamos «sonámbula» y «dormido», calificativos que unifican a luz y agua. El sexema «sonámbula» rima, además, con «agua», produciéndose, así, entre ambos términos una contaminación semántica.

La actividad de la luz se advierte a través de la progresión constituida por los tres verbos: «se abre», «se interna», «Penetra»; el verso 49 configura una imagen de unión sexual, en la que la luz aparece como el principio masculino (activo) y el agua como el principio femenino (pasivo).

Jung señala que la significación materna del agua figura entre las más claras interpretaciones de símbolos en el terreno de la mitología; destaca que para los antiguos el mar era el símbolo de la génesis; del agua surge la vida. En los Vedas, las aguas son llamadas «mâtritamâh = = las más maternas. La proyección de la *imago* materna en el agua imprime a ésta una serie de cualidades numinosas o máginas, propias de la madre [44].

Relacionamos, por oposición, el abrirse a sí misma de la luz, que corresponde a plenitud, con el abrirse paso de la muchacha (verso 14), quien al avanzar, divide [45].

---

41 Mircea Eliade señala, por ejemplo, que el centro del día es el momento de epifanía de las ninfas. MIRCEA ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*, ob. cit., § 68.

42 El bosque «como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra». CIRLOT, *Diccionario*, s. v. «bosque».

43 Al principio todo era como un mar sin luz. «Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz: y fue la luz». *Génesis*, I (2, 3).

44 C. G. JUNG, *Símbolos de transformación*. Paidós, Buenos Aires, pág. 231.

45 Heidegger alude a una serie de términos que corresponden a la zona semántica de la luz para referirse a la desocultación ontológica, v. g.: «Sólo esta *luz* nos ofrece y nos garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos». «La ocultación como el negarse no es primero y únicamente el límite del conocimiento, sino el

Nuevamente se dan los tres elementos que aparecieran en la sección anterior, pero en un orden distinto: aire, tierra, agua, configurándose un movimiento de profundización y manteniéndose la tierra siempre como céntrica; dicha imagen céntrica de la tierra es relacionable con la imagen céntrica que el poema configurara de la muchacha (sección II).

Los versos 47, 48 y 49 han configurado un proceso objetivo, registrado desde fuera; ellos son seguidos por un espacio en blanco, que sustituye a un nuevo verso, que el ritmo nos hace esperar, y separa todo el resto del poema del verso final, confiriendo a éste especial realce.

El blanco señalado revela el clímax o instante paroxístico de la unión, la fecundación de las semillas; lo que entonces ocurre es indescriptible; el lenguaje es mostrado en su limitación; el silencio nos vincula, otra vez, con el aspecto sagrado, reverencial del himno.

Antes de referirnos al último verso, queremos sugerir otra posibilidad interpretativa, la que correspondería al establecimiento de una diferente relación: cabría postular que el sintagma «y así», no vincula a la sección VI sólo con la V, sino con todo el resto del poema; de este modo, sería muy ostensible la unidad de las diferentes secciones como configuradoras de un único proceso, que alcanza su terminación en el blanco último y su explicación en el verso final.

El último verso captura y señala lo que sucede en un instante, aquello a lo que ha querido remitir el calificativo «Instantáneas», presente en cada sección del poema; el sintagma «un instante», nos remite a la sección I: «instantes», oponiéndose lo singular, excepcional a lo plural, genérico.

Los nombres habitados—habitados por las semillas—, son los nombres poéticos, plenos, desocultantes, creadores, esencialmente distintos del nombre cuotidiano.

Señala Heidegger respecto del nombrar del poeta:

> «El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se provee de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta al decir la palabra esencial nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra» [46].

El poeta muestra la desocultación como fugaz, pero el verbo «están» sugiere una cierta permanencia, que nos parece adjudicable, al producto—el poema mismo—, el cual en cada acto de contemplación puede —también fugazmente—suscitar nuevas revelaciones.

---

comienzo de la *iluminación* de lo *alumbrado.*» HEIDEGGER, «El origen de la obra de arte», *ob. cit.*, páginas 68 y s.

[46] HEIDEGGER, «Hölderlin y la esencia de la poesía», *ob. cit.*, pág. 107.

Las semillas para un himno, que el poema ha plasmado, ha constituido el poema en el himno que él es.

Consideraciones finales

La interpretación ofrecida ha mostrado significativas coincidencias entre la aproximación heideggeriana a la poesía y la configuración que sobre el proceso de creación poética y su plasmación en *un* poema ofrece «Semillas para un Himno».

El análisis realizado nos conduce a la distinción de dos isotopías semánticas o zonas unitarias de significación:

Isotopía 1: relativa al ser de las «semillas», a su recepción, equivalente ésta a creación.

Esta isotopía se distribuye en la sección primera, en la primera parte de la segunda y en las secciones IV, V y VI.

Isotopía 2: ofrece la fundación de un modo de ser de las «semillas»: su ser *inmerecidas*, para lo cual se remonta a los orígenes, «antes de la caída» y a los comienzos de la «historia».

La isotopía 2 se realiza en la segunda parte de la sección II y en la sección III.

Siguiendo esta distinción isotópica, la segunda parte de la sección segunda y la sección tercera aparecen como un intermedio separatorio, que interrumpe el desarrollo progresivo de una zona semántica, en un intento de remontarse a lo originario para lograr la desocultación.

La imágen céntrica de la muchacha—Eva, en nuestra interpretación—vincula la primera parte de la sección II y la sección III.

Advertimos una perfecta adecuación entre la isotopía 1 y la categoría patemática eufórica que le corresponde [47], la cual alcalza su culminación en el último blanco y en el verso final del poema. La isotopía 2 es mixta desde el punto de vista patemático: la segunda parte de la sección II es eufórica—apareciendo a este respecto la segunda parte de II como una prolongación e intensificación de la parte primera de dicha sección; la sección I es, en cambio, profundamente disfórica, contrastando con las zonas eufóricas que la preceden y la siguen. La categoría patemática que prevalece en el poema como totalidad es la euforia [48].

La distribución gráfica ha sido advertida como relevante: el aumen-

Obsérvese análoga concepción en el ensayo de Octavio Paz: «El lenguaje», en *El arco y la lira*, ob. cit.

[47] Respecto de categorías patemáticas, véase Jean Cohen, «Poésie et Redondance», *Poétique*, 28, 1976.

[48] Es interesante destacar que, según nuestra interpretación, las dos partes de la sección II, que aparecen relacionadas sintácticamente, comparten términos comunes y la misma categoría patemática, estarían desconectadas desde el punto de vista de la isotopía semántica a que pertenecen.

to de blancos en las secciones IV, V y VI, puede estimarse como correspondiente al avance del poema hacia su culminación; los blancos permiten el resaltar de los calificativos que cumplen la función de *leitmotiv,* suscitadores de un efecto encantatorio. La peculiar disposición gráfica de «Pez», «Alamo», «Colibrí», en la sección V, rodeados de blanco, ilustra el entrecortado brotar de las palabras. Observemos que el poema mismo—que se muestra especularmente—constituye un entrecortado brotar mediante una sucesión de imágenes que súbitamente irrumpen y son prontamente sustituidas. El ritmo repetitivo subraya este efecto de persistente acoso, también suscitado por la reiteración de los *leitmotiv;* el poema se muestra en este plano como una búsqueda que se reinicia una y otra vez en un intento de capturar lo ontológico. Respecto del último blanco, ya hemos señalado que él expresa lo indecible y a través suyo es sugerida la unión. El texto emplea paréntesis: para realizar aclaraciones, en la sección I; para especificar temporalmente y para desplegar toda una zona disfórica de fundamentación—que cobra así un carácter aparentemente incidental—en la sección III.

El señalado acoso a la dimensión ontológica y la dificultad por aprehenderla, se advierten, también, a través de la progresiva configuración de imágenes totales (los cuatro elementos, mundos de imágenes, mundo) y a la plasmación de imágenes que muestran la pérdida de dicha completitud (el actuar de «la muchacha» provocador de escisión). El pleno logro de la unidad corresponde, hemos dicho, al blanco final del poema.

El poema no se desencubre como el metapoema que él es, sino al comienzo de la última sección; sólo entonces revela su ser; esta sección configura referencialmente el acto de creación desocultante y al mismo tiempo se muestra siendo ella misma—culminación del poema—*ese* acto de creación. El poema se ha exhibido especularmente desde su propia génesis, para lo cual se ha remontado a la génesis del mundo. Los nombres están habitados en aquel instante en que el poema se completa en su final y en que el contemplador, habiendo acabado su lectura, logra transponer la dimensión óntica y tener una vislumbre ontológica.

MYRNA SOLOTOREVSKY

Universidad Hebrea de Jerusalén
The Faculty of Humanities
JERUSALEM (Israel)

EQUILIBRISMOS: POESIA / SENTIDO

La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje—esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética—es literalmente insoportable y enloquecedora.

OCTAVIO PAZ, de *El mono gramático* [1].

Detalles. Narración. La arqueología visible

Uno de los poemas de *Vuelta,* «Objetos y apariciones» [2], dedicado a Joseph Cornell, señala ciertas encrucijadas del pensar sucesivamente. Extraño poema acerca de la *visibilidad* momentánea de algo ya perdido. En la poesía de Paz hay la insistencia de pensar el instante perpetuo como una plenitud a la vez más acá y más allá del circuito temporal. Evasión. Cápsula. Privilegio. Fórmula de aquello que el poema acaso llegue a provocar en sus encarnaciones más eficaces y que, al aligerar al lenguaje de sus connotaciones momentáneas, lo hace saltar fuera de sus límites. Instante perpetuo, posibilidad de encarnación. La obra de Joseph Cornell, sin embargo, está signada por una confesión de pobreza desde el nivel más inmediato de los medios utilizados: cajas, objetos *casi* casuales, coloraciones pesadas donde predominan el marrón y la vejez de cada uno de los elementos expuestos. Joseph Cornell ha armado sus cajas *contra* la luz: «En ellos caben la noche y sus lámparas» (página 52) dice el poema. ¿Qué iluminan las lámparas de la noche? ¿En qué consiste la especificidad de esa visión de luz artificial? Paz nos ha hecho pensar luz solar, paisajes expuestos, sobre-expuestos como en una fotografía que dejan entrever aquello que es consagración de la posibilidad de iluminar. Borrarse del objeto de la fotografía, el accidente del paisaje, los nombres evocados por el lenguaje y pasaje al instante per-

[1] Todas las citas de *El mono gramático* se hacen de acuerdo con la siguiente edición: Barcelona (Seix Barral), 1974.

[2] «Objetos y apariciones», *Vuelta;* OCTAVIO PAZ, Barcelona (Seix Barral), 1976, págs. 52-53. Todas las citas del poema y de poemas de este volumen siguen la paginación de la edición citada.

petuo: iluminar extremos, antilámpara, arremolinarse del sentido, simultaneidad. Joseph Cornell elabora cajas que plantean una arqueología antagónica a la escritura de Paz en una primera versión de contrastes. Sus obras recuerdan el registro discursivo de Felisberto Hernández [3], la fantasmagoría de pedazos que se reúnen para celebrar su inadecuación, su familiaridad extrema al mismo tiempo que el existir separadamente en la *incomodidad* de la caja. Cada caja es una especie de jaula, «Monumentos a cada momento / hechos con los desechos de cada momento: / jaulas de infinito» (pág. 52). Pero esas jaulas no tienen la plenitud de aquello que apela al infinito, como dice el poema. Su tendencia es desmentir la posibilidad del momento *como infinito*. Si para Paz el instante perpetuo es plenitud y, por eso, infinito, estas cajas elaboran la visión de la lámpara como cifra de la artificialidad de ese «estar reunidos» de sus objetos. Cada caja es una memoria que no funciona bien, un cuento que ha perdido su asunto principal, un altar no *al* momento, sino a *los* momentos. En el altar se oficia la pérdida del hilo conductor, la orfandad del detalle que se ha vinculado de su historia. Pobreza de la memoria que sugiere un haberse dormido de los sentidos, «Un peine es un harpa pulsada por la mirada de una niña / muda de nacimiento» (pág. 53). Los objetos están reunidos por una suave incomprensión que les impide relacionarse. Son, por eso, mudos hasta en la tela que los une. No existe en la obra de Cornell una complicidad entre los objetos dentro de las cajas que plantee un misterio vedado al espectador [4]. El teatro sugerido por las jaulas no aristocratiza a sus actores. La pobreza de la memoria alcanza a cada uno de los elementos que le sirven de pretexto para sus ejercicios evocativos: «El reflector del ojo mental / disipa el espectáculo: / dios solitario sobre un mundo extinto» (pág. 53); lo visto y lo que ve se hunden en la misma oscuridad. Iluminación artificial de la lámpara. Precariedad del nombrar y lo nombrado en la sucesión histórica.

Las cajas de Joseph Cornell exponen una reunión de detalles cuyo

---

[3] Felisberto Hernández elaboró una serie de cuentos que parecen ser el equivalente literario de la obra de Cornell. La mayor parte de sus protagonistas luchan con los fragmentos aislados de una realidad presente o pasada que sólo pueden percibir a partir de detalles cotidianos. Se trata de fragmentos cuya narrativa sólo se reconstruye difícilmente y que, no obstante, están reunidos para siempre en una familiaridad manufacturada. Como en la obra de Cornell, hay un *interior perpetuo,* ya sea en la forma explícita de cuartos mal iluminados, casas viejas, o en el nivel más desplazado de una conciencia individual que percibe lo dicho en el cuento y lo produce; la literatura de Felisberto Hernández es, como la obra de Cornell, imagen de una curiosa claustrofobia. En Cornell, las dimensiones de la caja, su albergar los fragmentos; en Felisberto Hernández un narrador que oficia de caja, capaz de encerrar, enmarcar, pero no de dar sentido.

[4] Una zona de la obra de Hans Bellmer evoca la diferencia entre ese dato escondido, ese código conocido por el productor que asocia los objetos y la mudez de los fragmentos de las cajas de Cornell; me refiero a sus marionetas y a la lección escondida detrás de la aparente falta de orden de los miembros de sus muñecas, siempre evocando otro orden o una lección o una provocación precisa al espectador. Existe una introducción a la obra de Bellmer que incluye unas reproducciones de las marionetas, así como de las muñecas; SARANE ALEXANDRIAN, *Hans Bellmer,* París (Editions Filipachi, 1972).

sentido de ceremonia se construye gracias a la ausencia de aquello que les otorgaba sentido. Son parte de una arqueología desmembrada, pedazos de un cuento olvidado. La visibilidad otorgada por la lámpara —condición de reunión de estos objetos confabulados en un *interior perpetuo*—muestra una ausencia. ¿Adónde apunta este vacío? ¿Es un vacío de qué orden? La carencia celebrada por Cornell es la de la vida cotidiana como dadora de sentido. En sus cajas sólo permanecen los fragmentos de algo cotidiano, de varios «algos» cotidianos incapaces de reconstruir su contexto. La caja no es contexto; es el equivalente material de la iluminación artificial de la lámpara. A pesar de la disimilaridad de la luz entre su poesía y la de las cajas de Cornell, Paz finaliza así el poema:

Las apariciones son patentes.
Sus cuerpos pesan menos que la luz.
Duran lo que dura esta frase.
Joseph Cornell: en el interior de tus cajas
mis palabras se volvieron visibles un instante (pág. 53).

Las palabras de Paz se vuelven visibles un instante en las cajas de Cornell. Inminencia de monumento, de extinción de lo escrito que se hunde en la sucesiva pérdida de la caja. El titular de la lámpara en las cajas de Cornell sólo admite un tipo de eternidad para los momentos allí fijados: la constatación de la pérdida de aquello de lo cual formaban parte. El poema sugiere una aporía: *ver* las propias palabras es haberlas perdido, contemplarlas fuera del discurso que las hizo posibles en sucesión y carentes también de esa iluminación privilegiada de paisaje abierto en olvido del nombre propio [5]. Las cajas de Cornell sugieren una permanencia pesada de los nombres *a pesar* de la desaparición de la historia sin la cual, sin embargo, pierden transparencia.

Ver sus propias palabras en la caja es desplazarlas del instante perpetuo consagrado por la poesía a un marco de explosión negado al vértigo, con la inmovilidad de una reminiscencia condenada a la insatisfacción. Caja: jaula del poema; inminencia del monumento encarcelante: «Hay que hacer un cuadro», dijo Degas, / «como se comete un crimen». Pero tú construiste / cajas donde las cosas se aligeran de sus nombres» (página 52). El poema piensa que la reunión de objetos en la caja es aligeramiento de los nombres y, por eso, inscribe sus palabras en la caja un instante.

[5] La mirada de *paisaje interno* evocada por la obra de Cornell encuentra su equivalente pictórico en la numerosa serie de cuadros que el pintor Edward Hopper ha dedicado a sus personajes que miran otras ventanas a través de la suya, con una fijeza de lo interno que desmiente la apertura de la ventana. La comparación de la estética de Magritte que rige sus juegos de ventanas con las de Hopper iluminan el contrapunto en que se inscribe el texto de Paz «dedicado» a Cornell.

Crimen—Degas y el cuadro—o aligerarse de los nombres son las alternativas ofrecidas por el poema. Sin embargo, las cajas de Cornell inauguran un *casi* haber perdido los nombres que no es aligerarse. Por el contrario, es dependencia de aquello de lo cual carecen, nostalgia de la visibilidad de la historia de que forman parte. El titilar de la lámpara es voraz y produce la asfixia de una ceremonia sin alas. Arqueología de detalles.

UN NUDO. PRIMERAS VUELTAS

cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto: afuera siempre llueve
y hay un patio y tres niños oxidados
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el silencio se esparce en olas verdes,
mausoleos del lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajareras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan[6].

«Objetos y apariciones» dice que en las cajas «caben la noche y sus lámparas»; piensa en una jaula no enjaulada por la lámpara. La artificialidad está adentro; irradía—acaso—su opuesto. Este *acaso* es formula de convergencia. Hace posible la dedicatoria del poema. Es traducción de la obra de Cornell a la estética de Paz. En el juego de alucinaciones implicado en todo ejercicio interpretativo, la alteridad surge como desafío, inminencia que no logra sino concretarse virtualmente [7]; una dedicatoria es también circuito de una corriente para atraer al otro que revela—como en la interpretación—un registro de la oscilación entre los dos polos que la hacen posible. Por eso las cajas de Cornell han debido ser sometidas al régimen de metamorfosis de la poesía de Paz. Esas cajas son los cuartos de «Piedra de sol»; la lámpara

[6] Fragmento de «Piedra de sol»; OCTAVIO PAZ, *Libertad bajo palabra*, México (F. C. E.), 1968, páginas 246-247.
[7] Esta reflexión sobre el equívoco y la interpretación requeriría muchas más páginas para explicitarse. He intentado algunas aproximaciones al problema en libro de reciente aparición, *Ver/Ser Visto;* Barcelona (Antoni Bosch), 1978.

sólo cabe dentro del cuarto (dentro de la caja) momentáneamente porque «todo lo que tocamos fosforece» y, además, «todos se transfiguran, todos vuelan». La pesadez de los objetos es ilusoria. Su cuerpo no es inmóvil ni está en vitrina. Las cajas de Cornell se han abierto, han perdido peso y circulan como las imágenes de un poema de Paz. Así, la historia deja de ser arqueología; la narración ausente, pero gravitante debido a la orfandad en que, abandonado a sus detalles, se diluye. El recuerdo no existe; la plenitud se alcanza en una suerte de metamorfosis continua.

El entrecruzamiento de la poesía de Paz y la obra de Cornell ha producido un cuerpo, una figura, cuya existencia es frágil, con un equilibrio difícil. Es el *sentido* que busca constituirse y adquirir un objeto.

Los monumentos, arrancados de su inmovilidad, devastan la posibilidad de orden para comprender la arqueología. El objeto nombrado, aquel a quien se dedica el poema, el paisaje descrito, faltarán siempre a la *cita*. Cita en su doble acepción de encuentro y texto «ajeno» en el propio. La cita produce una caja con puertas abiertas; el encuentro carece o excede siempre de algo; el relacionarse genera multiplicidad. La cadena discursiva diluye los sustantivos. El circuito comunicativo presenta así a sus polos «generadores» de modo intermitente, metamorfoseados por la contaminación del hablarse. Citas, dedicatorias, cartas, textos interpretados y sometidos a interpretación, objetos contemplados que, a su vez, contemplan... Intentos de delinear *un* cuerpo, otorgar *visibilidad,* a aquello que se nombra.

Los «cuartos a la deriva» de «Piedra de sol» fosforecen y dan otra luz a las cajas de Cornell. La dedicatoria se ha convertido en una reescritura. El interior perpetuo—cifra de fragmentación, incomodidad, orfandad, dependencia de una narración ausente—se anuda con la plenitud del instante.

Preguntarse acercarse de la fidelidad de la dedicatoria es perder su naturaleza esquiva, exigirle una «descripción» de su objeto, aunque ella misma se lo proponga nos haría eludir el juego de luces iniciado por el poema. Es precisamente a raíz del equívoco producido por el poema que la poesía de Paz se hace *visible.* Su presencia no está dentro de la caja, sino que consiste en negar la posibilidad del encuentro y realizarlo—al mismo tiempo—para revelar la textura del *error.* De esa manera, el discurso se muestra a través de un opuesto, en una cadena de metamorfosis «fiel» a esos cuerpos ligeros de la poesía de Paz.

La figura formada por este encuentro proyecta el equilibrio difícil de un diálogo. Dos discursos que se dicen uno sentido del otro y que, sin embargo, para preservarse muestran su inadecuación. El cuerpo delineado como resultado descubre la primera *vuelta* de un nudo: el ir ha-

cia el otro se hace para regresar a lo mismo con otro espesor, ya imbricado en una relación.

Vuelta reúne poemas que leen a otros; sus dedicatorias son «simples» sólo en una lectura descuidada; la intensidad de los textos de este volumen permite presentar la poética de Paz en un juego de escondidas. Es, acaso, en *El mono gramático* donde se encuentran algunas de las claves más definitorias de los nudos de *Vuelta*.

EL CAMINO. UN CUERPO

Cuando algún cuerpo hermoso,
Como el tuyo, nos lleva
Tras de sí, él mismo no comprende,
Sólo el amante y el amor lo saben.
(Amor, terror de soledad humana.)

LUIS CERNUDA, de *Precio de un cuerpo*[8].

El mono gramático intenta describir un camino, un trayecto. Sus páginas se suceden de un modo que a veces parece ilusorio (curiosa convergencia con ese libro infinito imaginado por Borges en *El libro de arena)* porque el libro *expone* la naturaleza del camino como obstáculo para su propia descripción. Por un lado, la sucesividad del lenguaje escrito determina un itinerario; al mismo tiempo, el lenguaje posee las armas para irlo cancelando por medio de la constante puesta entre paréntesis de sus enunciados. En ciertas páginas se comienza a describir un paisaje, pero inmediatamente notamos que aquello que se privilegia es precisamente lo que parece rehuir toda descripción, estar más acá o más allá de lo meramente visible: «Si continúo subiré paso a paso la escalinata y llegaré a la gran terraza. Ah, respirar en el centro de ese rectángulo abierto y que se ofrece a los ojos con una suerte de simplicidad lógica. Simplicidad, necesidad, felicidad de un rectángulo perfecto bajo los cambios, los caprichos y las violencias de la luz» (pág. 34). El rectángulo de la terraza, la terraza como rectángulo. Verla es no verla, adivinar aquello que le quita realidad al darle *otra* realidad, la geométrica. El programa del salto de la carencia a una realidad más alta está en un fragmento del poema «Vuelta», «Todo es ganancia / si todo es pérdida» (pág. 25). Como las cajas de Cornell iluminadas en la antilámpara de la estética de Paz, la terraza se aligera: «Un espacio hecho de aire y

[8] Los *Poemas para un cuerpo* de Cernuda ofrecen más de un entrecruzamiento fructífero con la obra de Paz. En este artículo no he querido detenerme sino en uno de los aspectos de la relación, que elaboro más largamente en un trabajo en curso.

en el que todas las formas poseen la consistencia del aire: nada pesa» (página 34). *El mono gramático* ofrece pasajes con descripciones «realistas», pero éstas entran inmediatamente en juego de interrelaciones similar al que existe ya en «Piedra de sol» para los «cuartos a la deriva». El libro es un itinerario que, al mostrarse como obstáculo, sugiere su propia destrucción. Libros que se destruyen, textos que se vuelven sobre sí mismos para autointerrogarse, poemas antipoemas, novelas antinovelísticas, crítica, autocrítica... Nuestra literatura nos ha acostumbrado a pensar en un lenguaje que, en sus meandros, convierte cada texto en una encrucijada antirrepresentativa, un breviario de anulación de sus referentes extraliterarios. Acaso la lectura aislada de ciertos textos de Paz pueda conducir al establecimiento de un parentesco entre ellos y esta otra biblioteca. Pero el sistema de relaciones inaugurado por Paz es bien distinto y hasta opuesto a un endiosamiento del lenguaje, ya sea como aventura en contra del sentido o como autocrítica. Hay, es cierto, esa suerte de *boomerang* contra la posibilidad de representación que, al regresar, arrasa consigo los enunciados del texto: «Transmutación de las formas y sus cambios y movimientos en signos móviles: escritura; disipación de los signos: lectura. Por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido; por la lectura, abolimos los signos, apuramos el sentido y casi inmediatamente, lo disipamos: el sentido vuelve al amasijo primordial» (pág. 97). Pero lo que más interesa a Paz en toda su obra es aquello que aparece después del aligeramiento de nombres, lo indecible del lenguaje, la luz y su capacidad impasiva. La meditación con respecto al tiempo es también imaginación de la *materialidad* de lo pasajero, de aquello que hace posible la sucesividad y que sólo por un acto de destrucción puede aparecer delante y atrás, como instante perpetuo. Ese *después* de la destrucción, esa virtualidad, permanece indecible, pero constituye la gravitación constante de sus textos. El mundo del sentido (el del lenguaje) con su concomitante no-sentido no constituyen el sustrato de sus escritos. Sus conjugaciones de opuestos tienden a efectuar un vacío que permite la *presentación* de ese detrás del lenguaje que sólo aparece como juego de energías. La obra de Paz se descentra, se aligera de nombres para producir *otro* sustantivo. Se trata de ver con la demasiada luz solar, olvidar la terraza «real» para advertir al indecible rectángulo, estar preparado para denotar, nombrar las cosas, hasta agotar el lenguaje y ser arrastrado por la elocuencia de lo indecible.

La literatura no se endiosa en la obra de Paz, la visión que surge con respecto a la escritura y la lectura es a la vez una de precariedad y privilegio. Por estos ejercicios se accede a *la* carencia que hará posible el salto a esa otra realidad, inexpresable. Las cosas humillan a la literatura,

le muestran el carácter ilusorio de sus armas y rehúsan mostrarse en su sistema de traducciones.

El mono gramático ofrece el mapa de una busca destinada a ese fracaso privilegiado que circula en toda la obra de Paz. Por eso la unidad entre la aparente bestialidad (no dependencia de nuestra lógica) del mono y la autoridad gramática. La imagen de un mono gramático aúna el silencio de la bestia que no necesita justificarse con el regir de la escritura, del discurso para mostrar y criticar al universo. Este volumen, con sus citas de fuentes orientales y sus descripciones de paisajes, formula sus enunciados sobre una cuerda floja. Los «cuerpos», aquello que el lenguaje quiere convertir en realidades sustantivas, aparecen y desaparecen para indicarnos la imposibilidad del viaje. Esta imposibilidad es triunfo para el viajero quien accede al silencio elocuente, ya apagadas las lámparas banalizantes, «sendero ocre que se echa a andar, río de aguas quemadas que busca su camino entre las sábanas, Esplendor se levanta de la cama y anda en la penumbra del cuarto con pasos titubeantes mientras se apaga la luz eléctrica en las calles de la ciudad» (pág. 139).

El viajero ama el error, el equívoco, *diferencia*—la pausa en el torbellino—que le permite aunar lo contrapuesto, formar un cuerpo en olvido del propio y el ajeno «el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo, la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura» (pág. 140).

Las vueltas del nudo discursivo borran la linealidad de la cuerda (el circuito comunicativo) que las hace posibles; los cuerpos hacen equilibrio, pretenden un itinerario (un sentido), pero al caerse logran oficiar el rito para el cual estaban destinados, la confirmación del abismo. El juego de luces entre el poema dedicado a Cornell y la mirada «equivocada» de las cajas es cifra de la difícil reconciliación exigida por la estética de Paz. Como en los *Poemas para un cuerpo,* de Cernuda, el viajero del *Mono gramático* (el amante) regresará a sí mismo con la móvil identidad acordada por el momentáneo equilibrio que lo rige. Inútil sugerir que los textos de Paz parecieran presentar la «misma visión» desde *Libertad bajo palabra* hasta el momento; se trata de vueltas de un nudo cupa especificidad frágil aparece y desaparece en lecturas con otros textos, otros anudamientos regidos por la virtualidad de un conocimiento efímero y privilegiado.

ALICIA BORINSKY

Romance Languages
The Johns Hopkins University
BALTIMORE, Md. 21218
U. S. A.

AMPLIACIONES Y RETORNOS

Divagaciones sobre el poema "Vuelta"

Como muchos grandes literatos, Octavio Paz muestra una patente tendencia a revisitar incansablemente su obra anterior. Una proyección especial de estos regresos es la drástica revisión de su obra poética liminar, 1935-1957, recogida en *Libertad bajo palabra,* cuya segunda edición (1968) perdería unos cuarenta poemas y decenas de páginas, hasta verdaderamente adquirir una nueva orientación y estructura. En su obra ensayística se aprecia igualmente esta preocupación por atalayar, desde nuevas perspectivas, lo anteriormente publicado. El ejemplo más obvio es *Postdata:* dialéctica ampliación de *El laberinto de la soledad* a raíz de los trágicos aconteceres de 1968. Parecidas correspondencias pueden establecerse entre *Conjunciones y disyunciones* y *El mono gramático;* entre *Las peras del olmo* y *Puertas al campo,* por un lado, y *El signo y el garabato,* por el otro; entre *El arco y la lira* y *Los hijos del limo.* Un último ejemplo, más en la línea de *Postdata/Laberinto,* sería el de *Apariencia desnuda* como directa ampliación de un estudio anterior sobre Marcel Duchamp, *El castillo de la pureza* [1].

Entreverando los títulos de dos ensayos suyos sobre materia poética, cabría decir que toda la obra de Paz se presenta como en «movimiento rotativo». O, si prefiere, en cita directa de una de sus numerosas y memorables líneas: «No hay fin, todo ha sido un perpetuo recomenzar» [2]. En efecto, los signos del discurso poético nos remiten a los de su pensamiento, que, a su vez, nos introducen a nuevas dimensiones líricas.

En el centro de este vértice de creatividad (dramáticamente redoblada en el último lustro) late una consciencia de asombrosa lucidez que insistentemente se enfrenta a los más urgentes dilemas de nuestro tiempo. Y aunque no siempre santifiquemos las conclusiones que nos ofrece al final de cada refriega, resulta difícil no sentirse contagiado por su esperanzador humanismo y por «haber sostenido», como dijera el norteame-

[1] Sobre esta característica de la obra de Paz es importante mencionar el ensayo de RODRÍGUEZ MONEGAL «Relectura de *El arco y la lira*» (*Revista Iberoamericana,* 74) por su incisivo análisis comparativo de las dos versiones de esta obra. Algo similar habría de hacerse con respecto a *Libertad bajo palabra.*

[2] *El mono gramático* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 114.

ricano Michael Wood, «un alto grado de inteligencia crítica allí donde más se necesitaba» [3].

En estas notas invertebradas quisiera precisamente considerar la proyección ontológica de este escritor, a la luz de los sucesos de 1968 y 1976 y dentro de un contexto a la vez literario e histórico.

PREÁMBULO DE «VUELTA»: UN POEMA DE 1968

Octavio Paz, benjamín de la vanguardia latinoamericana, es también y al mismo tiempo uno de los más «jóvenes» poetas de esa generación (posvanguardista) intermedia que va de su coetáneo Nicanor Parra (1914) a José Emilio Pacheco (1939). Al contrario que Borges, el otro único superviviente de aquella dinastía de «fundadores de la nueva poesía», como los llamara Saúl Yurkievich, el aliento lírico de Paz no sólo no se ha empobrecido con los años, sino que se ha ido revitalizando en alas de nuevos planteamientos y riesgosas rupturas. En el último análisis todo fenómeno creativo ha de remitirse al viejo dilema socrático *nulla aestetica sine etica*, que el poeta español José María Valverde hiciera restallar en su día sobre la mala conciencia del *stablishment* cultural franquista.

La actitud ética de Octavio Paz, aunque no siempre haya satisfecho a todos los tirios y troyanos de la derecha o de la izquierda, gravita poderosamente sobre los poemas de *Vuelta*, su más reciente obra poética. La lectura de este libro, especialmente de su poema homónimo, deberá hacerse teniendo en cuenta, en buena medida, el turbulento clima político que precede el regreso de Paz a México y el ambiente de recelos y tensiones que domina la vida nacional durante los años de su gestación: 1969-74.

En este sentido 1968 es verdaderamente un año «axial», como lo cualificará el propio Paz en *Postdata*. El cruento 2 de octubre en Tlatelolco, «día de guardar» para los mexicanos en la fraseología de Monsiváis, marca el final de la asociación de Octavio Paz con el servicio diplomático en el que servía desde 1946. Pero la revulsión moral del escritor frente a las oscuras fuerzas represivas, siempre latentes en la bizantina maquinaria política que, a dos paños, ha regido México durante medio siglo, no se limitaría al airado desplante de su renuncia oficial ni al acerbo pero penetrante análisis de la problemática mexicana en *Postdata*. La matanza estudiantil en la plaza de las Tres Culturas suscitó además en él una respuesta visceral y lírica que, con el irónico título de «México:

---

[3] MICHAEL WOOD: «Dazzling and Dizzying», reseña de las traducciones de *Los hijos del limo, Conjunciones y disyunciones, El arco y la lira* y *Poemas 1935-55* (*The New York Review*, XXI, 8, 16-V-74, págs. 12-16). El citado elogio aparece dentro de un contexto de gran escepticismo con respecto al valor y alcance del pensamiento de Paz, aunque no así de su poesía.

Olimpíada de 1968», aparecía en el suplemento de *¡Siempre!* el 30 de octubre de ese año. El poema fue luego incorporado a *Ladera Este,* bajo la nueva rúbrica de «Intermitencias del Oeste (3)», pero conservando la referencia olímpica inicial en el subtítulo, como recordatorio de que sus amargos versos constituían la sarcástica respuesta del escritor a las demandas ditirámbicas que le hacían los señores coordinadores de la XIX Olímpiada [4].

Quienes no conozcan el mencionado poema, encontrarán quizá un tanto difícil reconciliar su explosivo acento con la tradicional ponderación (nunca frialdad) de Octavio Paz en ambas vertientes de su obra.

«México: Olimpíada de 1968» se estructura en torno a la idea de la «limpidez», palabra que bien pudiera haber sido su verdadero título. Tomando este término como hilván, Paz lo va desarrollando, o más bien haciendo detonar, en un impresionante abanico de conceptos y significados (limpidez de la hoja en que se escribe; limpidez del lenguaje poético; limpidez de quienes, en la acepción del diccionario para «limpiar», se esfuerzan por «quitar la inmundicia... o defectos... echar a los que son perjudiciales en ella...») y en una rica diversidad de planos, siguiendo esa voluntad totalizante que sentíamos ya germinar a partir de «Himno entre ruinas». Así, en un despliegue inicial del poema, Paz advierte a quienes no sienten la «vergüenza» colectiva que la limpidez, en vez de «límpida»

Es una rabia
                (Amarilla y negra
Acumulación de bilis en español)
Extendida sobre la página.
¿Por qué?

La ominosa pregunta, situada contrapuntalmente al final de estas líneas, sirve para virar el curso del poema hacia un plano diferente, llámese retórico o epigráfico, que se distingue físicamente del resto por el uso de cursivas, un recurso poco frecuente en la poesía de Paz.

La vergüenza es ira
Vuelta contra uno mismo:
Si

[4] En carta acompañante, dirigida a los coordinadores de la olimpíada y publicada junto al poema en *¡Siempre!,* Paz escribía: «Tuvieron ustedes, hace algún tiempo, la amabilidad de invitarme a participar en el Encuentro Mundial de Poetas que se celebrará en México... como una parte... del programa cultural de la XIX Olimpíada. Asimismo, me invitaron a escribir un poema que exaltase el espíritu olímpico. Decliné ambas invitaciones porque, según expresé a ustedes..., no pensaba que yo fuese la persona más a propósito para concurrir a esa reunión internacional y, sobre todo, para escribir un poema con ese tema. No obstante, el giro reciente de los acontecimientos me ha hecho cambiar de opinión. He escrito un pequeño poema en conmemoración de esta Olimpíada. Se lo envío a ustedes... con la atenta súplica de que se sirvan transmitirlo a los poetas que asistirán al Encuentro...» (Fechado: Nueva Delhi, a 7 de octubre de 1968.)

Una nación entera se avergüenza
Es león que se agazapa
Para saltar

Tras estos versos reflexivos y admonitorios, el poema vuelve a mudar de nivel estilístico, para culminar en un fragmento que combina lo plástico y lo conceptual en sincrética yuxtaposición histórica:

(Los empleados
Municipales lavan la sangre
En la Plaza de los Sacrificios.)
Mira ahora,
Manchada
Antes de haber dicho algo
Que valga la pena,
La limpidez.

Ignoro la valoración que el propio Paz otorgará a este poema dentro del conjunto de su creación lírica, aunque es difícil imaginar que experimente hacia él la defensiva actitud que Pablo Neruda, por ejemplo, solía adoptar con respecto a su poesía más doctrinaria. En marcado contraste con la truculencia dogmática del chileno, «México: Olimpíada 1968» bien podría situarse en una tradición constataria clásica, junto a la sorda indignación de Quevedo en «Miré los muros de la patria mía» o la amargura patria de Leopardi en «All'Italia».

Comienzos, vueltas y retornos

En 1971, tras diez años de residencia en Francia y la India como embajador y otros tres de profesor visitante por varias Universidades extranjeras, Octavio Paz se reincorpora a la tirante existencia de la Ciudad de México. Su voluntaria separación del servicio diplomático coincide además con la ruptura de la mayor parte de la intelectualidad mexicana con el aparato oficial. En su extensa entrevista con Julián Ríos, *Sólo a dos voces,* Paz resumiría esta actitud de *non serviam:* «Sin embargo, creo que a partir de 1968 la colaboración (intelectuales/Gobierno) es imposible. Una de las consecuencias de los acontecimientos (de Tlatelolco)... es la división entre una cultura independiente, por naturaleza crítica, y una cultura burocrática y oficialesca. En México yo creo que ahora esta división es nata, clara y tajante».

La división se convertiría también, cinco años más tarde, en fragoso conflicto como consecuencia del «affaire» *Excelsior.* Este prestigioso diario se había constituido, bajo la directiva de Julio Scherer, en el único órgano informativo importante de Latinoamérica, dentro de las

funciones de independencia crítica que corresponden al «cuarto poder». En 1971, Scherer propone al recién llegado Paz la creación de una revista literaria financiada por la «Cooperativa Excelsior», pero totalmente independiente de las directrices tomadas por las otras publicaciones de la empresa. Así nació la celebrada revista *Plural* en octubre de ese año. En julio de 1976, apenas cinco meses antes de concluir su mandato presidencial, Luis Echevarría orquestaría la caída de Scherer y unos doscientos de sus colaboradores más progresistas, esperando con ello defenestrar el único foco de oposición efectiva, legal y coherente frente a la corrupción, la arbitrariedad y, lo que el propio Paz llama en *Postdata,* «la oficialesca oratoria de flores de plástico». Indignado por el atropello contra Scherer y la libertad de prensa, Octavio Paz, seguido por su Consejo de Redacción, volvió a dar el portazo al *establishment.*

Aquellos interesados en conocer los pormenores del *coup* presidencial contra *Excelsior* podrán referirse al libro de Vicente Leñero, *Los periodistas:* revelador y apasionante documento que, andando el tiempo, pesará mortalmente contra las falaces aspiraciones que Luis Echevarría aún pueda acariciar por descender a la Historia como un segundo Cárdenas [5].

En diciembre de ese mismo año, 1976, Paz se dirige a la conciencia de la opinión pública desde una revista, quinta o sexta, de su creación. El título de la naciente publicación, *Vuelta,* es en sí mismo significativo. De su mensaje de presentación en aquel primer número cabe citar aquí su frase inicial: «*Vuelta,* como su nombre dice, no es un comienzo, sino un retorno.» He aquí, en la práctica, uno de esos «ejercicios espacialistas» tan del gusto de este escritor y que muchos de sus lectores podrán relacionar con el alucinante carácter de este poema:

Mis pasos en esta calle
Resuenan
En otra calle
Donde
Oigo mis pasos
Pasar en esta calle... [6]

Lo cual, traducido a las circunstancias personales de Octavio Paz, resultaría en lo siguiente: la vuelta del escritor a México, en la estela de una trágica confrontación política, coincide con el comienzo de *Plural,* cuya usurpación gubernamental, resultado de otra confrontación, pro-

[5] Vicente Leñero: *Los periodistas* (México: J. Mortiz, 1978). El veredicto sobre la ejecutoria de Echevarría viene así sintetizado en la pág. 223: «... un presidente que quiso empezar su sexenio como Lázaro Cárdenas y lo terminó como Miguel Alemán».
[6] «Aquí», *Salamandra,* 17.

voca el establecimiento de la revista *Vuelta* y la publicación de un libro con el mismo nombre, cuyo poema central no sólo recoge el *angst* del propio regreso de Paz, sino que está parcialmente inspirado, a su vez, por otro poema escrito cincuenta y tantos años antes por López Velarde acerca de las impresiones de su regreso, en medio de una revolución, a su ciudad natal.

La ciudad sin centro

Paz escribe el poema *Vuelta* el 2 de junio de 1971, apenas regresado de Inglaterra a México. Días después se lo envía al escritor español Julián Ríos, con quien recientemente había realizado en Cambridge las entrevistas de *Solo a dos voces.* En una carta acompañante, Paz hace a su amigo una breve relación del viaje marítimo desde Southampton. El tono de ciertas descripciones explica, sin duda, la motivación emocional del poema.

Vuelta, junto a la carta explicatoria, aparece por primera vez en el epílogo de *Solo a dos voces.* En su versión de 1976, el poema ha sufrido una serie de ampliaciones (alrededor de veinte líneas) y de cambios. Algunos de éstos tienen una justificación estilística, como la concentración tipográfica de la cita de Wang Wei (pág. 25), que en la versión anterior aparecía diagramada en el «verso escalonado», característico de la poesía de Paz a partir de *Salamandra.* Otros cambios consisten en la inversión de ciertas líneas para realzar el efecto contrapuntal de la imagen que introducen. Así, la referencia a la sordidez de ciertas calles de México, donde surrealmente se combinan los comercios funerarios y la prostitución ambulante, ha adquirido una sutil expresión al cambiarse el orden original:

Pompas Fúnebres
ante el escaparate de los ataúdes
putas...

por este nuevo formato:

Ante la vitrina de los ataúdes
Pompas Fúnebres
putas
pilares de la noche vana.

Como Paz había advertido a Julián Ríos en su carta, estos versos están entroncados (en cita directa e intención) con los de un poema en *Liber-*

tad bajo palabra titulado «Crespúsculos de la ciudad», sección II. La anímica desolación ciudadana que «baudelairescamente» latía en el fragmento de «Crespúsculos»:

Arde el anochecer en su destrozo;
cruzo entre la ceniza y el bostezo
calles en donde lívido, de yeso,
late un sordo vivir vertiginoso;
lepra de livideces en la piedra
trémula llaga torna a cada muro;
FRENTE A ATAUDES donde en raso medra
la doméstica muerte cotidiana,
surgen, petrificadas en lo oscuro,
PUTAS: PILARES DE LA NOCHE VANA[7].

reemerge con áspera intensidad en los versos de *Vuelta:*

Arquitecturas paralíticas / barrios encallados /
jardines en descomposición / médanos de salitre
baldíos / ... hormigueros gusaneras...
costurones de cicatrices / callejas en carne viva...

Su emocional desgarro arranca familiares ecos de la combustible revulsión que la deshumanizante sordidez de la vida moderna ha producido en el ánimo de poetas como Neruda *(Walking around)* o García Lorca *(Poeta en Nueva York).* Todo lo cual viene ya enunciado en una de las tétricas «vistas» que Paz describe en la carta-epílogo de *Solo a dos voces:*

> ... la llegada a Acapulco y a sus playas recorridas cada madrugada por los «pepenadores» que buscan modestos tesoros entre las montañas de condones, botellas, dentaduras postizas, sandalias, periódicos y otras basuras que dejan los turistas...»

Además de la «intraliteralización» de su poema anterior, *Vuelta* se sirve también del título y el espíritu de un poema ajeno: *El retorno maléfico,* de Ramón López Velarde. Velarde, postmodernista y protomoderno, a quien Paz ha dedicado algunas de sus mejores páginas críticas, compuso estos versos «maléficos» y «subversivos» al regresar a su terruño zapateco en las postrimerías de la Revolución mexicana. La analogía, según se explica en la mencionada carta, es inescapable. Quien regresa en 1918 se enfrenta a una ciudad descalabrada por el paso de la guerra y siente una «íntima tristeza reaccionaria»; quien regresa a México en 1971, «después de muchos años de ausencia», no se enfrenta a las cicatrices y desolación de un conflicto revolucionario, sino

[7] *Libertad bajo palabra* (2.ª ed.), 63-64.

a una ciudad «degradada por el progreso a la moderna, el lucro de los capitalistas, la megalomanía de los gobiernos y la sórdida fantasía de la clase media»[8].

La simbiosis entre los dos poemas, explícitamente declarada en el epígrafe de *Vuelta,* se extiende también a ciertas referencias iniciales sobre los colores y los sonidos de la ciudad revisitada: la capital cosmopolita de los años setenta:

Silba el carpintero / silba el nevero...
se eleva / el invisible follaje de los sonidos...
la mancha de la buganvilla / aplastada por el sol

y la provinciana villa de los años diez:

Si el sol inexorable... / hace hervir a las fuentes catecúmenas...
campanario de timbre novedoso... / alguna señorita
que canta en algún piano / alguna vieja aria;
el gendarme que pita...

Pero más importante que este paralelismo con Velarde son los entronques que el tratamiento del tema («amargo retorno») nos sugieren con respecto a las constantes en la obra global de Octavio Paz. Ya en los versos iniciales, con su despliegue impresionista de color y sonido, podemos reconocer esa «técnica deslizante» (por falta de un término mejor) con que el poeta nos introducía a *Piedra de sol* o *Pasado en claro,* su reciente ampliación. Como propulsados por la fuerza magnética de cada nueva imagen, Paz nos lleva a través de una serie de sensaciones («voces»..., «sombra y luz». «Silba el carpintero»...) hasta desembocar en un punto donde lo contemplativo-impersonal da vía a un personalismo reflexivo que anima la emoción del tiempo:

Camino hacia atrás
hacia lo que dejé
o me dejo
Memoria
inminencia de precipicio
balcón
sobre el vacío

Pero el hilo reflexivo, que en otros poemas suyos, como *Pasado en claro,* hubiera tentacularmente bordado un rico lienzo de correspon-

[8] En una carta a Octavio Paz desde México (20 de mayo de 1969), Carlos Fuentes desahoga así su fobia contra la gran ciudad: «Hay que salir inmediatamente de la ciudad de México, cada día más fea, estrangulada en su propio gigantismo mussoliniano; una ciudad en la que un ser normal no puede vivir: mármol o polvo; los ricos ya no ven la ciudad: un tubo aséptico los comunica entre sí: residencias, oficinas, restaurantes vía Periférico; los demás viven con los perros, el sudor y las llagas. El claustro o la intemperie: signos de la ciudad de México...» (Publicada en *Revista Iberoamericana,* 74: número monográfico sobre Octavio Paz.)

dencias, relaciones dinámicas y reconciliaciones metafísicas, se disuelve aquí en fugaz visualización de su posible muerte («la pena de morir así/no vale la pena»). El pasaje concluye con la aterida imagen de su otredad disolviéndose entre los jirones de un pasado que quizá sea un presentido futuro:

Miro hacia atrás
ese pasante
ya no es sino bruma

Las dos siguientes páginas (22 y 23) son a la vez el centro estructural del poema y su radical descenso hasta las más negras simas de la depresión. Llámese dantesca visión de la ciudad infernal, o quevedesca pesadilla sobre la caries moral, o celinesca flagelación contra la abyección humana, cualquiera de estas alusiones y alguna otra semejante apenas sí reflejan el espíritu que subyace en estos versos.

Agrupados en tres marcadas secciones «cuasi estróficas», estos sesenta versos se despliegan con una modulación letánica, enumerativa, cuya patente agresividad semeja un granizado bombardeo contra los bastiones del pseudoprogreso, la rapacidad capitalista, el mesianismo institucional y las sórdidas aspiraciones burguesas. En suma, las mismas fuerzas destructivas a las que el escritor atribuía, en la carta a Ríos, la demacrada presencia de su ciudad.

Aunque en todas ellas predomina parecido grado de repulsión y pareja sensación depresiva, existen, sin embargo, notables diferencias de una a otra estrofa en lo que toca a lenguaje y uso de símbolos. Así, la primera de ellas está constituida por imágenes que, en forma surrealista, combinan lo abstracto con lo concreto,

impalpables poblaciones del deseo...
pululación de ideas con uñas y colmillos
multiplicación de razones en forma de cuchillos...

y que se sirve, además, del anafórico «en» al introducir los diversos conceptos en cada asociación enumerativa con el fin de crear un especial *crescendo* dramático:

multiplicación de razones en forma de cuchillos
en la plaza y en la catacumba
en el pozo del solitario
en la cama de espejos y en la cama de navajas
en los albañales sonámbulos...

La segunda estrofa introduce, casi a su comienzo, una de esas notas de chirriante vividez que, como el macabro resorte en la caja de sorpresas, inesperadamente nos salta a la vista:

Queman
millones y millones de billetes viejos
en el Banco de México.

Su dramático carácter contrapuntal nos hace recordar la referencia a «los empleados municipales» limpiando la sangre de Tlatelolco («Olimpíada 1968») o la abrupta referencia al bombardeo fascista de Madrid *(Piedra de sol).* En realidad, esta viñeta se inspiró en una experiencia personal de sus duros años de iniciación cuando Octavio Paz, al igual que T. S. Elliot en Londres, se vio obligado a trabajar como empleado de banca.

El resto del pasaje está compuesto por versos que no figuraban en la primera versión del poema y que bien pudieran haber sido inspirados por la terrible visión de la putrificada sociedad mexicana en los murales de José Clemente Orozco, especialmente su representación animalesca del despótico sector dirigente: financieros, empresarios, generales, políticos, caciques, agentes imperialistas... La transposición literaria que Paz nos ofrece de esta grotesquería «charra»:

los licenciados zopilotes...
los coyotes ventrílocuos...
los altares al máuser y al machete
el mausoleo del caimán con charreteras

se aproxima sugestivamente a las mutaciones físico-psíquicas del expresionismo con sus bordones de exacerbada crueldad y demonismo. Conviene, sin embargo, recordar que esta macabra distorsión o *sardonic vision of the human enterprise* (en el juicio de Hilton Kramer sobre el arte de Ensor) posee un revelador precedente en cierto pasaje de *Piedra de sol:*

el tigre con su chistera...
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor...
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado...

La última de estas tres estrofas corresponde al pasaje anteriormente citado con respecto a la inmersión de elementos del poema «Crespúsculos en la noche». Además de la alteración en el orden de los versos sobre las «pompas fúnebres» y otros dos más adelante («Al amanecer/ en el bar a la deriva»), este segmento ha sufrido la pérdida de un verso y ha adquirido, en cambio, dos de nueva creación:

campamentos de nómadas urbanos
latas de tejamaniles plásticos trapos menstruales
(1.ª vers.) *costurones de cicatrices*

callejas en carne viva
campamentos de nómadas urbanos
hormigueros gusaneras
(2.ª vers.) *ciudades de la ciudad*
costurones de...

No es difícil imaginar la razón para el cambio en el segundo verso, habida cuenta de su excesiva acumulación de dispares vocablos de pronunciada escualidez doméstica [9]. Su sustitución por «hormigueros gusaneras», sin calificativos o conjunciones, con el refuerzo del nuevo verso «ciudades de la ciudad», supone no sólo el salto de lo prosaico a lo poético, sino la introducción de un impulso más contundente que el mero impresionismo basuril.

El comienzo de la siguiente estrofa («El sol se levanta de su lecho de huesos»), compuesta por seis versos de nuevo cuño, parece indicar un cambio en el tempo del poema: como si el viajero (autor-lector) intentara remontarse a un plano de emocional equilibrio después de esta triple inmersión por las purulentas entrañas de la desvalida ciudad. En realidad lo que ahora se manifiesta es un directo enfrentamiento con las raíces y la extensión de la «degradación de la época», por usar una de las expresiones en *Los hijos del limo,* ensayo seminal para la comprensión de su reciente producción poética.

Esta degradación histórica radica en la pérdida de un orden, de un «centro de convergencia universal»:

No hay centro
plaza de congregación y consagración
no hay eje
dispersión de los años
desbandada de los horizontes

La ruptura de ese orden está simbólicamente representada en el poema por la escisión de los signos de una metáfora: *atle tlachinolli* o «agua quemada», que, en la fundación azteca de la ciudad de México, armonizaba la «vasta unidad contradictoria del cosmos y los hombres», según nos explica el autor en las «notas» de *Vuelta.*

Los lenguajes quebrados, las palabras rotas, rodeado de un ambiente en el que impera «el signo $», Paz busca salida a la anquilosis moral no a través de un escapismo torremarfilista,

[9] La inclusión de términos similares («Utensilios heridos, telas nocturnas, espuma sucia, orines...») por NERUDA en «Canto sobre unas ruinas», costó a ese autor más de una andanada crítica.

Pero yo no quiero
una ermita intelectual
en San Angel o Coyoacán.

ni de un deliquio utopista («Hoy el futuro no nos parece menos irreal que la eternidad»), sino de un rescate del presente.

Al final de *Los hijos del limo,* Paz nos habla de un «tiempo puro»: «aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición». Al final de *Vuelta,* nos vuelve a asegurar que el presente es intocable, que trueca el *subvertido edén* de López Velarde en un «aleteo de presencias», en «un espacio instantáneo». El poeta ha vuelto donde empezó: a una ciudad todavía agazapada en la sangre de Tlatelolco, en el atropello a *Excelsior:* «Todo es ganancia/si todo es pérdida.» También nosotros hemos regresado a otro tiempo: el de la composición de un poema que comienza a recomenzar: «Nunca llegamos/Nunca estamos en donde estamos.»

LUYS A. DIEZ

35-12 17st Street
FLUSHING, N.Y. 11358
U. S. A.

LA MASCARA COMO DIAGRAMA: "VUELTA"

La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.

(OCTAVIO PAZ, *Vuelta*, 1967)

Sería (es) Paz uno de los poetas actuales a quien el término «universalidad» lo definiría justamente. Asociaríamos con dicha abstracción, vaga e imprecisa, sus varias posturas estéticas y la multiplicidad de textos que superponen su escritura. Un sistema poético que tuvo su origen en Mallarmé (en aquel venturoso poema *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard)* [1], que se entroncó más tarde en el surrealismo y en la poesía concreta, y que se asoció con el reciente fervor en torno a la antropología (Lévi-Strauss), estructuralismo (Barthes, Derrida) y semiótica (Charles Sander Peirce y Roman Jakobson a la cabeza) [2]. Pero hay en Paz, a la vez, una conciencia crítica en juego que une a autores y a poetas divergentes: de Sor Juana Inés de la Cruz a Sade; de Fernando Pessoa a Bataille; de la filosofía tántrica y sufí a los mitos aztecas [3]. Viajero a

[1] Véase JULIA KRISTEVA, «Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: *un coup de dés*», en *Essais de sémiotique poétique*, compilados por A. J. GREIMAS (París, Libraire Larousse, 1972), págs. 208-234, y de la misma, «Poésie et négativité», en *Recherches pour une sémanalyse* (París, Editions du Seuil, 1969), págs. 246-277, pero, sobre todo, a R. G. COHN, *L'oeuvre de Mallarmé: un coup de dés* (París, Libraire des Belles Lettres, 1951), a quien Kristeva sigue de cerca; también OCTAVIO PAZ en *Corriente alterna*, 6.ª ed. (México, Siglo Veintiuno Editores, 1972), págs. 211 y ss., y del mismo en *El arco y la lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1967), págs. 85-87 y 270-276. Dentro del contexto filosófico véase JEAN HYPPOLITE, «Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message», *Les Études philosophiques*, 4 (octubre-décembre 1958), 463-468.

[2] OCTAVIO PAZ, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México, Joaquín Mortiz, 1972), páginas 2-24.

[3] Mencionaremos, por ejemplo, su próximo libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Un extracto de la parte introductoria, titulado «Manierismo, barroquismo, criollismo», fue incluido en la reciente *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. I (otoño 1976), 3-15; también el ensayo incluido sobre Sor Juana en *Las peras del olmo* (México, Imprenta Universitaria, 1957), págs. 32-49; su magnífico ensayo sobre Pessoa («El desconocido de sí mismo») en *Cuadrivio*, 2.ª ed. (México, Joaquín Mortiz, 1969), págs. 131-163. El tantrismo está detalladamente explicado en *Conjunciones y disyunciones* (México, Joaquín Mortiz, 1969), págs. 51-92. Reflejos de la mística sufí pueden observarse en el poema «Felicidad en Herat», y la técnica del ideograma chino en «Custodia», ambos poemas incluidos en *Ladera este (1962-1968)*, 2.ª ed. (México, Joaquín Mortiz, 1970), págs. 50

caballo de tres mundos (Europa, Asia y América, teniendo a París como gran centro del triángulo) e insaciable devorador de doctrinas y textos (Saussure, Heidegger, Marx, Sartre) conforman su escritura un numeroso cruce de ideologías y poéticas que es preciso diferenciar y tener muy en cuenta a la hora de leer sus escritos. Tal es la riqueza de sus textos: plurales, dialécticos, ambiguos; en confrontación y diálogo con las culturas que en ellos convergen [4].

Pero el gran impacto de Paz en las letras hispánicas (como fue el de Quevedo o Góngora en su tiempo; el de Voltaire) se debe a su concepción lingüística de la realidad. Una aventura intelectual, el lenguaje, a través del cual (autor, lector) nos «ciframos» y nos «desciframos»: es decir, buscamos en él nuestro origen a interpretamos la realidad que nos nombra [5]. Un lenguaje que es dispersión y unidad a la vez; que nos afirma y nos contradice en cada enunciación [6]. La escritura se torna así en una metafísica humana y su trazado en un acto circular en el cual al *corsi* le sucede el *recorsi;* a la era de los dioses y de los héroes, la de los hombres. La opacidad concurre con la luz, la máscara (el vacío, la negación) con la transparencia [7]. La palabra viene a ser protagonista de la realidad que nos inventa, temporal, cíclica, y el hombre que la enuncia, expresa Paz repetidamente en *Libertad bajo palabra,* se inventa a través de ella. Una poética, pues, en movimiento, hegeliana, existencial, a cuya

---

y 127. Véase sobre este poema el reciente estudio de ZUNILDA GERTEL, «Signo poético e ideograma en 'Custodia' de Octavio Paz», *Dispositio,* I (1976), 148-162; MANUEL DURÁN, «La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz», *Revista Iberoamericana,* vol. XXXVII, núm. 74 (enero-marzo de 1971), 97-116.

[4] Ejemplar en este sentido es el ya mencionado libro de *El arco y la lira,* que nació como un artículo («Poesía de soledad y poesía de comunión», publicado en *El Hijo Pródigo,* núm. 5) y se expandió más tarde como libro, publicado por primera vez en 1956 y reeditado con numerosas modificaciones en 1967. Para un estudio comparativo de ambas versiones, y sobre las nuevas modificaciones, véase a EMIR RODRÍGUEZ-MONEGAL, «Relectura de *El arco y la lira*», *Revista Iberoamericana,* vol. XXXVII, núm. 74 (enero-marzo de 1971), 35-46.

[5] «El mundo es un orbe de significados, un lenguaje», escribe PAZ en *Corriente alterna (ed. cit.,* página 8); y en *Libertad bajo palabra* (México, Fondo de Cultura Económica, 1970): «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día» (pág. 10). «Vivimos en un mundo de signos», afirma en *Puertas al campo* (véase *Teatro de signos/Transparencias,* selección y montaje de JULIÁN Ríos (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974) (sin paginar), y define la «escritura humana como reflejo del universo»; su «traducción y asimismo su metáfora» *(El mono gramático,* Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, pág. 135). Comentando sobre la lectura escribe en *Fourier y la analogía poética:* «cada persona es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo para cifrarlo de nuevo» *(Teatro de signos).* «El mundo que entre todos inventamos», explica PAZ en *Ladera este* (pág. 38), es un «pueblo de signos». Véase también MONIQUE J. LAMAÎTRE, *Octavio Paz: poesía y poética* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1976), páginas 11-26.

[6] Sobre esta dispersión del individuo en su espacio, escribe PAZ en *El arco y la lira:* «errante (el hombre) en un espacio que también se dispersa», y concluyendo: «Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad, sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico» (página 260).

[7] Tenemos en cuenta el fascinante estudio de GULLERMO SUCRE, *La máscara, la transparencia. Ensayo sobre poesía hispanoamericana* (Caracas, Monte Avila Editores, 1975). Véase en concreto sobre Paz págs. 207-236 y 431-450. Coincide su título, observamos, con el que precede a las breves páginas que Paz dedica a Carlos Fuentes en *Corriente alterna* (págs. 44-50).

ida, en el trazado diacrónico de sus textos (adolescencia, juventud, madurez) le corresponde ahora, simbólicamente, su *Vuelta* [8]. Metáfora también de una escritura intrínsecamente en espiral; símbolo de la realidad biográfica del que la escribe: Octavio Paz camino de su vejez.

I

Apunta indirectamente *Vuelta* a la reunificación entre significante y experiencia aprehendida: la cosa significada. Impulso o sentimiento que movió la escritura de Blake y gran parte de los escritos de Jacobo Rousseau. Una tentativa que, en lucha con los opuestos (herencia del surrealismo) [9] busca la primera enunciación: aquel primer lenguaje que fue esencia y cosmos; *logos* (espíritu) y *verbum* (encarnación). Una búsqueda ciega de un sistema de relaciones poéticas, de un nuevo orden o de nuevas analogías (a veces a través de la escritura automática y experimental) que, rompiendo con los códigos precedentes (puntuación, verso lineal, simetría de forma), si bien muy consciente Paz de su tradición, establezca un nuevo pensamiento lírico. En dichos presupuestos, utópicos tal vez, reside en parte (creemos) esa ansiedad en Paz de afirmarse en otros textos para negarlos; o su afán de buscar una reconciliación entre lo que el morfema anuncia y la representación semántica (y hasta gráfica) de lo enunciado, distanciando sus vocablos entre espacios blancos, silencios: pausas que denuncian la ausencia de relación entre la forma y el pensamiento que la determina. Se constituye el lenguaje en protagonista de la radical contradicción humana entre el querer ser (o significar) y el negarlo en toda afirmación (aquella voluntad de significación de que habla Nietzsche); del vacío existente entre las dualidades vida-muerte, tiempo-eternidad, o de la fusión de los contrarios.

Sin embargo, es el lenguaje para Paz el único medio que nos hace reales. Por lo que éste es, paradójicamente, vida (forma en movimiento)

[8] «Poesía en movimiento» o «poesía en rotación» califica Paz a la poesía mexicana contemporánea. Véase en «Prólogo» a la antología *Poesía en movimiento, México, 1915-1966* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1966), págs. 5-6.

[9] Realzan los surrealistas la incoherencia del mundo y, sobre todo, la de la sociedad. Para Paz, de acuerdo con Sucre, «ya no hay obras, sino fragmentos, signos dispersos; además, como los surrealistas, hace de la negación un arma crítica: al acentuarla, intenta romper las categorías mentales de la sociedad y toda una manera de ver y concebir la literatura» *(La máscara, la transparencia,* página 214). El mismo lenguaje como sistema inconsciente, como «libertad que se inventa», postulado de los últimos ensayos de Paz, estaría en consecuencia con las premisas asentadas por el surrealismo. Pues, al igual que para los surrealistas, la poesía no puede ser para Paz, concluye Sucre, «la expresión del yo, sino la (re)conquista del ser» *(ibíd.,* pág. 220). Señalados son los estudios de Paz sobre el surrealismo y su estrecha amistad con Breton. Su primer estudio sobre este movimiento surgió como conferencia presentada en la Universidad Nacional de México, en 1954, y fue incluida más tarde en *Las peras del olmo* (págs. 136-151) y posteriormente en *La búsqueda del comienzo* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974), págs. 7-27. Véase también *El arco y la lira,* páginas 171-181; *Corriente alterna,* págs. 62-64; LLOYD KING, «Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz», *HR.,* vol. XXXVII, 3 (july 1969), 383-393.

y conocimiento poético; fusión de opuestos (erotismo) y dispersión de sentidos (existencia); comunicación (dadas las posibles correspondencias analógicas) y salto temporal (primitivismo)[10]. Una poética, la de Paz, que denuncia el radical aislamiento (la soledad uno de sus temas básicos) entre el hombre y la naturaleza que él nombra, entre el hombre y el hombre, y el hombre consigo mismo[11]. Pues, de acuerdo con Hillis Miller, la historia de la literatura contemporánea es la ruptura de esta comunión[12]. La enunciación precedió en un principio a la creación de la realidad y al acto de nombrarla le era inherente el gozo supremo de experiencias divinas, en común hermandad éstas con la creación lírica. Tales experiencias, primigenias, mágicas, precedieron a todas las concepciones religiosas. Conllevaron el don supremo de hermanar, líricamente, cosa y enunciación. Las artes poéticas eran demiúrgicas, trascendentes. Pero ya el hombre, como la historia o el poema que refleja sus vivencias, mantiene una posición relativa en el mundo que representa. Y este dinámico cambio de formas, característica de la última poesía de Paz, viene a reflejar una constante variación de perspectivas, siempre en movimiento. Una fuga hacia lo que es relativo y se halla en decadencia: el lenguaje. La desaparición de las atiguas culturas (incluida la azteca), la transformación del lenguaje, los cambios de valores, las divisiones políticas, crean este sentido de negatividad. Y la realidad es una perspectiva que se interpreta (o se lee en el poema) de acuerdo con la posición que se ocupa frente a ella. Pero ésta, al igual que el hombre y lo mismo que las circunstancias que lo rodean y lo determinan (y al igual que la forma), cambia, se alterna, se transforma. Es dinámica. El hombre se halla así aprisionado en el mundo del instante y de la presencia, y sus posiciones están siempre en relación con un solo punto. La alteridad de perspectivas o el juego experimental de nuevas formas, predican dicha movilidad, imagen a la vez de una realidad fragmentada, en discordia ésta entre el yo que la concibe y el que la nombra. Recordemos en este sentido tan sólo varios poemas representativos de Paz: «Relámpago en reposo» (*Libertad bajo palabra*, pág. 116), «¿Aguila o sol?» (*Ibid.*, pág. 146), «Mi

---

[10] «La obra del primitivo—afirma PAZ en *Corriente alterna* (pág. 26)—niega la fecha o, más bien, es anterior a toda fecha. Es el tiempo anterior al antes y al después.» Y en la misma página: «El presente se revela y oculta en la obra del primitivo como en la semilla o en la máscara: es lo que es y lo que no es, la presencia que está y que no está ante nosotros».

[11] «En nuestro tiempo—escribe PAZ en *La búsqueda del comienzo* (pág. 33)—, la nota predominante es la soledad.» Véase también una exposición más amplia en *El laberinto de la soledad* (México, Fondo de Cultura Económica, 1970), págs. 175-191.

[12] JOSEPH HILLIS MILLER, *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1963), págs. 2-3. Coincide Hillis Miller en estas páginas introductorias con los postulados de su maestro Georges Poulet en *Les métamorphoses du cercle* (París, Libraire Plon, 1961), a quien sigue muy de cerca. Véanse págs. iii-xxxi y 1-21; también MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1968), págs. 26-52. A este tema de la ausencia de Dios, o de su muerte, a partir del romanticismo, y nota común en Nietzsche y en el existencialismo filosófico, se refiere a su vez PAZ en su «Epílogo» de *El arco y la lira*, que titula «Los signos en rotación» (págs. 268 y ss.), y posteriormente en *Los hijos del limo* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974), págs. 70-78.

día en tu noche» (*Ladera este*, pág. 117) e incluso «Cima y gravedad» (*Ibid.*, pág. 124).

Pero *Vuelta* es, como ya indicamos, metáfora de una escritura; imagen del regreso (en el discurso, en el espacio) y título del libro que publica Octavio Paz en Barcelona (Seix Barral), en 1976. Y es también un poema clave que dedica a José Alvarado y que encabeza con un epígrafe de Ramón López Velarde. Como título alude, pues, a un regreso, y tal enunciado (también lo es la litografía que ilustra la portada) es clave en el principio y en la organización que le dio forma. La ilustración, extraída de la *Historia antigua de México*, del abate Francisco Javier, presenta un calendario azteca cuyo centro (primer círculo) lo constituye la efigie solar en forma de cara humana [13], si bien trazada horizontalmente. Las onduladas llamas que desprende forman un segundo círculo, y un calendario azteca compone el tercero, dividido en cincuenta y dos rectángulos. Se ordenan éstos numéricamente, del uno al trece (en total cuatro grupos), y se ilustran con diminutos grabados: mazorcas de maíz, figuras humanas, venados, etc. Y si bien la numeración es consecutiva, varía, sin embargo, el tipo de grabado asignado a cada número. El cuerpo de una serpiente compone el cuarto círculo y ésta forma cuatro anillos equidistantes del centro (los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, los cuatro humores, etc.) [14]. La cabeza de la serpiente coincide, en la parte superior, con la cola. Figurativamente, el principio con el fin; la ida (en el espacio, en el tiempo) con la «Vuelta» en la teogonía azteca. Se asume a la vez la unión de los contrarios. La elección del grabado, ilustrando un libro que se titula *Vuelta*, es intencional, emblemática. La cabeza de la serpiente mordiéndose la cola alude a la interrupción del movimiento, recurrente, cíclico, y define una escritura y un discurso, visiblemente, como cambio y a la vez como continua presencia.

Vuelta es también un libro antológico. Recoge, al igual que otros libros de Paz (*La estación violenta, 1948-1957; Salamandra, 1958-1961; Ladera este, 1962-1968*) la producción poética de cinco años, entre 1969 y 1974. Alude asimismo el título a un regreso físico: la vuelta de Paz a México después de una larga ausencia (si bien frecuentemente interrumpida) por tierras de Oriente (Nueva Delhi, 1962-1968) y Europa. Describe por lo mismo una geografía concreta: la ciudad de México, su-

---

[13] El hombre como representación microcósmica es *topos* común en la literatura hispánica. A él le ha dedicado un buen libro FRANCISCO RICO, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas* (Madrid, Editorial Castalia, 1970). El sol representado como rostro del hombre es imagen común en representaciones teatrales y en los relatos alegóricos del Siglo de Oro. Véase un ejemplo en *El Criticón* de BALTASAR GRACIÁN, ed. de Evaristo Correa Calderón (Madrid, Espasa-Calpe, 1971), libr. II, crisis 7, pág. 161 (vol. II).

[14] Sobre el número cuatro y sus varias correspondencias en el mundo clásico véase L. SPITZER, *Clasical and Christian Ideas of Harmony*, edited by A. G. Hatcher (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963); JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Editorial Labor, 1969), páginas 138-139, 340-345, 419-422.

perpoblada, mercantil, llena de humos, ruidosa. Cuatro poemas extensos, al igual que los cuatro círculos que componen el calendario, constituyen y dan nombre a las cuatro partes del libro: «Vuelta» (páginas 20-25); «A la mitad de esta frase...» (págs. 41-45); «Petrificada petrificante» (págs. 61-67) y «Nocturno de San Ildefonso» (págs. 71-83), fragmentada esta última en cuatro unidades. En ella se funden (y se confunden) pasado y presente; el texto escrito y la andadura histórica de quien lo escribe, pues «el muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe», comenta Paz (pág. 77). Siete poemas constituyen la primera y tercera parte; tan sólo cinco la segunda. Pero es también *Vuelta,* como los últimos textos poéticos de Paz, un mandala ideográfico y simbólico, alegórico y mítico. Una polifonía que se puede interpretar con una variedad casi ilimitada de instrumentos o compases [15]. También una «re-escritura» que repite e incluso traduce otros poemas y otros libros anteriores, coincidiendo simultáneamente en este texto otros textos. Es del mismo modo una poética como lo es el gran poema «Piedra de sol», en el cual se identifican y se superponen (como en el calendario azteca de la portada) el proceso del espacio poético con los alternantes cambios en el espacio cósmico [16]. Así, la historia, o mejor, la fábula que postula *Vuelta,* se identificaría con los mitos que la ilustran: las metamorfosis circulares del calendario azteca [17]. También con la fiesta que celebra: la invención que, como acto ritual, y al igual que el tiempo y la lengua, es una calendario que continuamente se repite.

II

Es mediodía en la primera parte del poema «Vuelta» [18]. La percepción de una serie de voces confieren presencia física y espacial al yo

---

[15] Las formas poéticas en la poesía de Paz vistas como secuencias armónicas son estudiadas por RACHEL PHILLIPS, *The Poetic Modes of Octavio Paz* (Londres, Oxford University Press, 1972), principalmente págs. 1-5 y 152-154.

[16] Véase sobre este poema a TOMÁS SEGOVIA, «Una obra maestra: *Piedra de sol*», en *Aproximaciones a Octavio Paz,* colección de ensayos compilados por ANGEL FLORES (México, Joaquín Mortiz, 1974), págs. 171-172; también JOSÉ EMILIO PACHECO, «Descripción de *Piedra de sol*» *(ibid.,* páginas 173-183).

[17] «La dialéctica entre el movimiento y la fijeza no es sólo un tema en su obra» (la de Paz), afirma Sucre, sino que «llega a constituirse en su estructura misma y, por tanto, en la visión del mundo que ella encierra» *(La máscara, la transparencia,* pág. 209).

[18] El mediodía y el sol en su centro es una imagen constante en la poesía de Paz: símbolo, a la vez, de la temporalidad, de la transparencia y del estatismo cósmico; de la lucidez. La realidad es así presenciada en su totalidad. Poesía «solar» la denomina Sucre en «La fijeza y el vértigo», *Revista Iberoamericana,* XXXVII, 74 (enero-marzo de 1971), 47-72. Ve en el «alto mediodía» de Paz «el momento privilegiado de su mundo cósmico» *(ibid.,* pág. 60). Coincide en el mismo juicio JULIO ORTEGA, *Figuración de la persona* (Barcelona, Edhasa, 1971), págs. 219-234. La presencia del mediodía es clave en el extenso poema «Piedra de sol» *(Libertad bajo palabra,* páginas 237-254), y central en «Himno entre ruinas» *(ibid.,* págs. 211-213). En el primer poema del libro, escrito en prosa («Libertad bajo palabra», págs. 9-10), el sol es pasión; conciencia

lírico («estoy», «camino», «miro») que, desde su origen, «estoy en Mixcoac» (lugar donde transcurre la infancia Paz), y desde su asombro de ser (en el espacio, en el texto), inicia un camino «hacia atrás»: hacia lo «que dejé o me dejó». La memoria fuerza el regreso («la vuelta») y abre, escribe Paz, un «balcón sobre el vacío» (pág. 21). El viandante se transforma en bruma—lo anula el pasado—, y en él concurren asociaciones y sensaciones: la conciencia de la presencia con la enajenación atemporal; el «Banco de México» con el «monumento al Cascabel y a su víbora». Se superponen, de este modo, tiempos, espacios y culturas distantes. Pero la experiencia de la ciudad de México, poblada de ruidos y de humos, con sus llegadas de inmigrantes y sus suburbios lacerados por la miseria y el polvo («jardines en descomposición / médanos de salitre / baldíos / campamentos de nómadas urbanos / hormigueros gusaneras / ciudades de la ciudad / costurones de cicatrices») (página 23), origina las varias rupturas textuales (sus varios ritmos), tornándose irónicamente «Vuelta» en presencia humillante; en sutil denuncia social. Se contrasta y se hace coincidir una realidad opaca, gris, con la plenitud lumínica del día, presente el sol en el centro del firmamento, pero tan sólo alumbrando un desolado «lecho de huesos». Se superpone a la vez una fábula mítica que, como veremos, augura, si bien transformada, la reencarnación del mito.

Es la ciudad un roto alfabeto de gritos: un «montón de palabras rotas». Convoca reuniones absurdas; lanza noticias irrelevantes («el esto y el aquello / en los telares del lenguaje») y se presencian estériles disputas. La decadencia de la ciudad ha llegado en parte por la desintegración de la palabra movida únicamente por intereses especulativos. El lenguaje ha dejado de ser comunión e identificación; de nuevo, máscara de la realidad que nombra. El signo del dinero (posesión, aumento de riquezas, movimiento mercantil) se halla inscrito en «cada puerta / en cada frente» a manera de anuncio bíblico que augura la nueva plaga: la total desintegración cultural. «Vuelta» es, pues, premonición y, más que nada, denuncia, confusión ante la confusión. Común la experiencia de Paz con la de Gerard Manley Hopkins, quien también vio en la gran urbe una absurda aglomeración de ladrillos, gentes y egoísmo mercantil: «And all is seared with trade; bleared, smeared with toil; / And wears mans smudge and shares man's smell: the soil / Is bare now, nor can foot feel, being chod» [19].

---

humana del destino trágico y hasta unión de contrarios: «Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, oh conciencia, presente pero donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza». Se podrían multiplicar los ejemplos.

[19] *Poems*, 3.ª ed. de Robert Bridges y W. H. Gardner (Oxford University Press, New York, 1948), pág. 70.

Carece, sin embargo, la referencia de Hopkins del substrato mítico del poema de Paz, que condensa la expresión *nahuatl* «atl tlachinolli» (pág. 24):

Escrituras hendidas
lenguajes en añicos
se quedaron los signos
atl tlachinolli
se rompió
agua quemada

Atl tlachinolli es jeroglífico que figura en los monumentos aztecas, escribe Paz en las notas aclaratorias que incluye al final de *Vuelta* (páginas 85-90), en los bajorrelieves del *teocalli* de la guerra sagrada. Significa «agua» (que también puede ser «sangre») y («algo») «quemado» (que también puede ser «fuego»). Dicha metáfora, es decir, agua y fuego o la unión de los contrarios, presidió la fundación de la ciudad de México [20], la sociedad y la cultura azteca. Es a la vez imagen del cosmos y del hombre, concebidos como una unidad contradictoria y trágica: «el cosmos es movimiento y el eje de sangre de ese movimiento es el hombre», explica Paz (pág. 87), y continúa: «Después de una peregrinación de varios siglos, los mexica fundaron México Tenochtitlán precisamente en el lugar señalado por el augurio de su dios Huitzilopochtli: la peña en la laguna; sobre la peña, el nopal, planta cuyos frutos simbolizan corazones humanos; sobre el nopal, el águila, el ave solar que devora los frutos rojos; la serpiente; las aguas blancas; los árboles y los yerbales también blancos... *Atl tlachinolli:* «la fuente muy clara y linda aquel día manaba muy bermeja, casi como sangre, la cual se dividía en dos arroyos y en la división del segundo arroyo salía el agua tan azul que era caso de espanto [...]». *(Códice Ramírez: Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias,* siglo XVI, México, 1944) (págs. 87-88).

Siguiendo el poema «Vuelta», nuevos elementos integran ahora la concepción del viejo mito sobre la fundación de la ciudad azteca: *a)* las referencias concretas a elementos de violencia: el sol asfixiante, el viento; la muerte por accidente o por ataque cardíaco («el caer sobre la oficina /o sobre el asfalto»); *b)* las voces rituales que aún pueblan todo el aire («se eleva el invisible / follaje de sonidos»); *c)* la falta de espacio que conlleva la aglomeración urbana («camino sin avanzar / estoy rodeado de ciudad»); *d)* la pérdida del contacto con la naturaleza («me

[20] «México—nos aclara el mismo Paz—es una palabra compuesta de *metzli,* 'luna'; *xictli,* 'ombligo', y *co,* 'lugar': lugar en el ombligo de la luna, es decir, en el ombligo del lago de la luna, como se llamaba al lago de México» *(Vuelta,* pág. 90). Véase también, según la cita de Paz, a GUTIERRE TIBÓN, *Historia del nombre y la fundación de México,* 1975.

faltan / la piedra que es almohada y losa / la yerba que es nube y agua»); *e)* la aparición de lo absurdo y de elementos oníricos (la continua «germinación de pesadillas»). Y sobre el mismo texto (instante) y sobre el mismo espacio, confluyen:

el monumento al Cascabel y a su víbora
los altares al máuser y al machete
el mausoleo del caimán con charreteras
esculpida retórica de frases de cemento

Tres textos se convocan en el poema: el vocablo «nahuatl» *(Atltlachinolli);* el poema escrito en español «Vuelta» y la referencia a «Wang Wei» (chino), un poema dedicado, aclara Paz, al Subprefecto Chang. «Cfr. *Versiones y diversiones,* México, 1974, pág. 205» *(Vuelta,* página 88). Y también presentes a la vez el origen de la antigua ciudad de México y su transformación (nueva fundación) en ciudad moderna. El espacio es, pues, un lugar textual en donde confluyen, rítmicamente, tiempos y múltiples presencias, interiores, imaginadas. El pasado, al igual que el futuro, si bien cambiantes, no existen. Sólo el presente, y éste «es intocable» (pág. 25).

En el último pasaje de este poema la ruptura con la ortografía tradicional se constituye en nuevo elemento retórico, explícito en muchos otros poemas de Paz. Un paréntesis inicia la parte final. Le siguen cuatro versos en letra cursiva, una interrogación en el segundo verso, comillas sobre «éxito» y «fracaso» (dos nuevos valores culturales), un paréntesis que se cierra en el verso noveno y un texto cuya caligrafía lo separa (a excepción de *edén subconvertido,* que aparece subrayado) del grupo inicial. A la vez se contrastan los cuatro primeros versos con el resto (los veinticuatro restantes) coincidiendo en la simultaneidad, lo mismo que en el contexto mítico, una poética que es alternancia de opuestos; a la vez fragmental:

(Preguntas
¿qué leyes rigen «éxito» y «fracaso»?
Flotan los cantos de los pescadores
ante la orilla inmóvil

A los dos primeros versos se oponen los dos versos siguientes, no guardando ninguna relación analógica; tan sólo de contigüidad.

Todo el poema es una gran metáfora; lo es su escritura y sobre todo su ritmo: un juego sucesivo, como podemos observar en estos cuatro versos, de fragmentos inconexos. Imágenes de lo cotidiano y de la jerga publicitaria («éxito», «fracaso»); de relaciones míticas y sagradas («los cantos de los pescadores»); de geografías y fábulas legendarias («ante la

orilla inmóvil»). Y como en el conocido poema «Cuento de dos jardines» (*Ladera este*, págs. 130-141), se suceden en «Vuelta» dos espacios (Mixcoac / México); dos tiempos (el de la escritura; el del mito); tres culturas y diversas historias (en la sección final, «Nocturno de San Ildefonso», se alude a los sucesos sangrientos de 1968 y al texto *S/Z*, de Barthes) (pág. 76). «Vuelta» se definiría así como inmóvil regreso en un presente que, cíclicamente, se transforma a modo de infinita espiral: todos los tiempos vienen a ser un tiempo; los espacios, un espacio (el de la escritura); la evocación, pura presencia [21].

No hay puntuación en todo el poema. Las letras mayúsculas (o minúsculas) caen caprichosamente sobre adverbios, adjetivos o verbos. Y es la colocación de la palabra, en el espacio de la página, la que determina su ritmo y su lectura. El poema se define como una forma en movimiento: en su ordenamiento caben varios textos posibles. La contigüidad de opuestos, que surge al trasbordar espacios (en el texto), y su confusión contrasta con la la transparencia de los vocablos y su ilación gramatical correlativa. Apenas existen estructuras subordinadas. Y esta dispersión de signos es emblemática: imagen del hombre actual y de la confusión que lo rige. Pero la misma escritura es, como proceso, una constante «Vuelta» que, repitiéndose, nunca alcanza su fin. O que, afirmándose, se queda en la nulidad: en fragmentos [22]. Riesgo, y también experimento, que toma Paz en cada página escrita de *Vuelta*, constatando la negatividad del signo: el vacío que se abre en su cambiante significación.

El poema «A vista de pájaro» que abre el libro y que dedica a Guillermo Sucre (pág. 9) se definiría como una metáfora de la lectura y del lector, quien al igual que el ave de presa, cae verticalmente sobre la página para ascender, «ya sangriento el pico». Pero la página es un espacio difuso, disperso, y el descenso del lector (siempre subjetivo: la lectura lo es) nunca es vertical («apenas línea»). Toda lectura es reelaboración, metáfora de otra metáfora; por lo mismo, «dispersión» («sal dispersa»). Establece una opción analógica: la posibilidad de elegir una caída y de congregar sobre el mapa caligráfico («la página disuelta») la pluralidad de todos los textos que en ella se representan. De ahí que un poema pueda ser varios poemas; que toda «escritura» venga

[21] Sobre la topología «espacio-tiempo-lenguaje» véanse GÉRARD GENETTE, «Espace et langage», *Figures I* (París, Editions du Seuil, 1966), págs. 101-108; del mismo, «La littérature et l'espace», *Figures II* (París, Editions du Seuil, 1969), págs. 43-4. También MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire* (París, Gallimard, 1955), págs. 11-25, 30; SUCRE, *La máscara, la transparencia*, págs. 437-440. Para Michel Foucault el lenguaje del espacio es *medium* y le es común la desviación, la distancia, la intermediación, la dispersión, la fragmentación y hasta la diferencia. Véase «Le langage de l'espace», *Critique*, 203 (avril 1964), 378-382.

[22] En *Corriente alterna*, Paz afirma: «Creo que el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad en movimiento que vivimos y que somos». Y en otro lugar del mismo libro afirma: «La exposición más perfecta y viva del espíritu de nuestra época, tanto en la filosofía como en la literatura y en las artes, es el fragmento» (*Teatro de signos*, núms. 3 y 4).

a ser un desciframiento enigmático, plural; que cada lector sea, de acuerdo con Paz, otro poeta, y cada poema otro poema [23]. La lectura, del mismo modo que la escritura, pasa a ser una convocación teatral; *mise en scène*. Pero el poema aludido no sólo presenta una teoría de la lectura, también del acto crítico. Pues «la significación es cambiante y momentánea», explica Paz. Brota, según él, «del encuentro entre el poema y el lector» [24]. Y en otro texto más reciente, al hablar de la crítica hispanoamericana, afirma: «La creación es crítica y la crítica creación», y en páginas anteriores: «Crítica y creación viven en perpetua simbiosis. La primera se alimenta de poemas y novelas, pero es a su vez el agua, el pan y el aire de la creación» [25]. La crítica no juzga, pues; tan sólo re-crea; no establece valores, mistifica: es también literatura. Se anula así ésta como proceso epistemológico y se asienta únicamente como valoración retórica de otra retórica: el texto que la descifra, pasando a ser una *actividad tan imaginaria como la poesía o la ficción que la motiva* [26]. La *aporía* o la negación en términos irreductibles sería su consecuencia final, en términos de Paul de Man, para quien: «Criticism is a metaphor for the act of reading, and this act is itself inexhaustible» [27].

La mirada («la lectura») se transforma en ávida contemplación («Furiosamente /gira / sobre un reflejo») e implica un vivir con plena con-

[23] Recordemos los postulados críticos que se derivan del cuento de BORGES «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*» (*Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, págs. 13-34), donde establece, coincidiendo en muchos casos con el pensamiento crítico de Paz, «que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (pág. 27). El mismo Paz afirma: «Cada lector es otro poeta; cada poema, otro poema» (*Corriente alterna*, pág. 71). Véase también *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, págs. 61-62. De acuerdo con Paz se podría afirmar, si bien utópicamente, que todo lector del *Quijote*, pongamos por caso, sería su autor de la misma manera que lo sería (es) el «Pierre Menard» de BORGES (*Ficciones*, págs. 45-57). Véase GÉRARD GENETTE, *Figures I* (págs. 123-132). La semejanza entre los textos críticos de Borges y Paz es sorprendente y ha sido explorada, en parte, por Emir Rodríguez-Monegal en «Borges y Paz: un diálogo de textos críticos», ensayo publicado por primera vez en inglés, en el número especial que *Books Abroad* dedicó a Octavio Paz (vol. 46, núm. 4, otoño de 1972, 560-566) y recogido poco después con el título de «Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Texts», en *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*, edited by Ivar Ivask (Norman, University of Oklahoma Press, 1973), págs. 45-52. El mismo texto ha sido incluido recientemente en *Borges: hacia una lectura poética* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976), págs. 9-40. Sobre el cuento de Borges véase ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius: creación de un lenguaje y crítica del lenguaje», *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII (julio-diciembre de 1977), págs. 399-413.

[24] *Poesía en movimiento*, pág. 34. Sobre la posibilidad teórica de múltiples interpretaciones (o lecturas), y ya más dentro del campo de la hermenéutica, véase a E. D. HIRSCH, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1967), págs. 128-129; y «Meaning and significance», en *The Aims of Interpretation* (Chicago, The University of Chicago Press, 1967), páginas 1-13. Sobre «forma y significado» véanse las observaciones de OCTAVIO PAZ en *Corriente alterna* (págs. 7-8). Valdría la pena contrastar el juicio de Paz y Borges sobre el acto crítico con el de MAURICE BLANCHOT en *L'espace littéraire*, para quien la lectura crítica es un acto pasivo; nadie añade y nadie quita a lo que está en el texto (pág. 202). Esta capacidad de leer un texto como texto, es decir, sin interferir con ninguna interpretación, explica NIETZSCHE en *La voluntad como dominio* (*Der Wille zur Macht*, 479), es la última forma de la verdadera experiencia interior («*inneren Erfahrung*»).

[25] *Corriente alterna*, págs. 44 y 40, respectivamente.

[26] Coincide de nuevo Paz con muchos de los argumentos de Borges sobre la actividad crítica, desarrollados en *El idioma de los argentinos* (1928) y en el cuento de «Pierre Menard». Véase EMIR RODRÍGUEZ-MONEGAL, *Borges: hacia una lectura poética*, págs. 41-46.

[27] PAUL DE MAN, «Criticism and Critics», en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, Oxford University Press, 1971), pág. 107, y en particular, páginas 3-19.

cinecia sensual del instante. La poética de la lectura estaría también relacionada con la concepción temporal de Paz, estableciéndose así series de correspondencias y de estructuras afines que definen conjuntamente su lírica y su teoría literaria. Ya *Vuelta,* en su misma enunciación, difiere el tiempo como cronología (en el sentido griego de *Cronos* como destrucción) y se constituye en continua presencia. No como meta o espacio a alcanzar, sino como la «realización plena del instante»: es decir, la posibilidad de tiempos, al igual que de espacios, mitos o lecturas simultáneas [28].

III

En «A la mitad de esta frase...», el presente se diluye de nuevo en múltiples instantes; la totalidad lingüística en fragmentos. Sobre la ciudad nocturna (es la plena noche) la conciencia del poeta se instaura como centro; como psiquis en busca del padre: el origen [29]. Pero la misma enunciación del texto se asocia con un «estar» en el presente (no principio, no fin) que condensa el neologismo, ambiguo, bisémico, «mi nacicaída» (pág. 42). Componen el poema cinco partes, separadas cada una por un doble espacio entre verso y verso. Un paisaje (también un pasaje) nocturno preside la segunda parte: una «vuelta» en el recuerdo y en la conciencia («soy un costal de mis sombras») hacia la primera raíz de la que sólo quedan: «huesos, trapos, botones; / montón de polvo súbito / a los pies de la luz». En su mitad, y como perpetuando el centro (el instante), se destaca el paradigma lingüístico: la sentencia fragmentada. Pues el estar «a la mitad de esta frase», es decir, en el centro del discurso no concluido, tiene su equivalencia social: vivir en una ciudad llena de ruidos («ciudad, mi ciudad, / estela afrentada / piedra deshonrada, / nombres escupidos»), gobernada por la jerga mercantil. En ella se niega la historia como mito o regreso; como círculo o comunión. Su lenguaje ya no testifica: carece de sombra. De ahí que el poeta sea un «jardinero de epitafios» (pág. 45). «No hay fin ni principio», se afirma en el primer verso de la tercera parte del poema: sólo instante, momento, actualidad. Las palabras yacen vacías («nos quedamos con el ruido»); ni afirman (el «sí») ni niegan (el «no»); vacilan: el «sino», el «entre». La anbigüedad se transforma en una metafísica

[28] *La máscara, la transparencia,* pág. 432.

[29] El padre de Octavio Paz fue abogado («aparece / la caja desencajada: / entre tablones hendidos / el sombrero gris perla, / el par de zapatos, / el traje negro de abogado».' *Vuelta,* página 42) y uno de los promotores de la *Reforma Agraria* (1910-1920). Véase para más detalles a CLAIRE CÉA, *Octavio Paz* (París, Pierre Seghers, Editeur, 1965), págs. 15-21; JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, *Octavio Paz* (Madrid, Ediciones Júcar, 1975), págs. 20-30.

de la contradicción, y la página en un espacio teatral en donde se representa esta «pausa» continua:

No hay fin ni principio:
estoy en la pausa
no acabo ni comienzo,
lo que digo
no tiene pies ni cabeza.

Se predica de nuevo la poética de la «recurrencia»: un conflictivo estar haciéndose como tiempo lírico (poético) y humano. La escritura es, sobre todo, enajenación, máscara; nunca pertenencia o identificación. En ella se encarna la historia (la particular y biográfica) que viene a ser a modo de sílaba rota de un alfabeto disperso. Este encubre y niega. Prseenciamos una diseminación de signos: una lejanía entre lo nombrado y su esencia. Ya hasta la ciudad («en su delirio circular») repite frases rotas, vacías, y el lenguaje ha pasado a ser la «Historia» de los grandes titulares [30], que es, a la vez, la «Historia» del México actual: «Doy vueltas en mí mismo / y siempre encuentro / los mismos nombres, / los mismos rostros / y a mí mismo no me encuentro». Y concluye Paz: «Mi historia no es mía: / sílaba de esa frase rota / que en su delirio circular / repite la ciudad, repite».

Nostalgia a la vez de la poesía como presencia; de la unidad como centro; del trazado físico del cuerpo como espejo del cosmos. La misma dislocación de textos, caprichosamente fraccionados, arrítmicos, en *staccáto,* impares, reiterativos, reflejan la transformación de la ciudad azteca. La especulación es ahora el dios que ordena el juego («juego / sin reglas») y los beatíficos magos, visionarios de la divinidad, se han tornado en simples tecnócratas («videntes con anteojos») que planifican y determinan el curso del hombre. Conlleva esta denuncia, e inversamente, la nostalgia por una *Arcadia* del origen: del primer ser. Ser es ya no ser y nombrar es de nuevo enmascararse: ser otros. La escritura viene a ser la expresión de este vacío: una concurrencia de disonancias, cacofonías, aliteraciones; ludismo de formas, retórica de antítesis, equívocos. El texto es un ideograma metafórico: símbolo e imagen de la desintegración del mito poético. Por lo mismo, el poema se define como forma fragmentada: huida de una designación a otra designación. Pero esto no es todo. «A la mitad de esta frase...» es, en su cuarta parte, una alusión al mito de la «primera palabra» que aún «nadie ha oído».

[30] «La historia—escribe Paz en *El arco y la lira* (pág. 186)—es el lugar de encarnación de la palabra poética», y distingue entre historia social o colectiva (la Historia) y la personal o biográfica (historia). En relación con la experiencia poética explica en la misma página: «La palabra poética es histórica en dos sentidos complementarios, inseparables y contradictorios: en el de constituir un producto social y en el de ser una condición previa a la existencia de toda sociedad».

De este modo, la poesía, como el amor, vendrían a ser, dentro de la línea de Hölderlin y Heidegger [31], la única realización del ser [32]: una posibilidad de recobrar el origen perdido y restaurar en él la ansiada Edad de Oro que ya fascinó, siglos atrás, a los poetas del Renacimiento. Pero no como espacio o tiempo recobrado, sino como magia y rito nuevamente reencarnado: hecho *verbum*.

Los conceptos de la antropología y de la lingüística estructural *(langue, parole)* [33], al igual que la concepción platónica e idealista del poeta, están en juego. El hecho de quebrar los significantes en búsqueda de un «significado» que los (nos) identifique y trascienda se explica a través de las formas abiertas, inconclusas, reiterativas, circulares. La poesía de Paz se torna en épica de la búsqueda experimental del lenguaje poético como forma: otorgar a la palabra (ya «sin sombra») nuevas referencias semánticas, y a sus fonemas, apenas «ruidos», asociaciones únicas. Por otra parte, la mayoría de los versos, superpuestos, paralelos o distribuidos en columnas, se relacionan metonímicamente (son fragmentos de un todo) estableciendo una ilación tan sólo de contigüidad que anula, en cada página (en cada texto), una coherente ilación metafórica. La página, los espacios, la ausencia a veces de puntuación, la coordinación, la falta de partículas de enlace, reafirman la estética establecida por Paz en poemas anteriores. Recordemos cómo el poema «Blanco» se dobla y desdobla como un microsurco mandala, y cómo el mismo acto de leerlo y de ir doblando sus páginas adquiere significación.

IV

Característica de la tercera sección («Petrificada petrificante») es la misma enunciación: un participio absoluto, estático, en tensa contigüidad con la formación gerundiva y dinámica de «petrificante». Su ritmo es alternante, deconstructivo: lo que establece el primer vocablo lo deniega el siguiente, y la alternancia puede ser invertida. La condensación conlleva, en términos fonéticos, semánticos y hasta en el mismo ritmo aliterativo [34], la dispersión. «Petrificada» (femenino) asocia la

[31] Véase en concreto MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege* (Frankfurt am Main, 1950), págs. 296-343; *Vorträge und Aufsätge* (Pfulligen, 1954), págs. 207-282; también JACOB TAUBES, «From Cult to Culture», *Partisan Review*, XXI (1954), 387-400, y PAZ en *El arco y la lira*, págs. 144-156.

[32] Sobre la labor profética del poeta escribe Paz: «Las palabras del poeta son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después lo comparte» *(El arco y la lira*, pág. 46). Sobre Hölderlin y el concepto de «representación/interpretación», véase MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche* (París, Editions de Minuit, 1967), págs. 189 y ss.; MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, págs. 283-292.

[33] Ambos conceptos han sido brevemente explicados por Paz en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, págs. 9-71.

[34] Véase sobre la retórica de la aliteración el brillante estudio de PAOLO VALESIO, *Strutture dell'alliterazione. Grammatica, retorica e folklore verbale* (Bologna, Zanichelli Editore, 1967), páginas 32-92; ROMAN JAKOBSON, «Why 'mama' and 'papa'», en *Perspectives in psychological theory* (New York, 1960).

solidez del basamento; «petrificante» neutro), el dinamismo, la ascensión (págs. 47-67). La palabra es piedra en la connotación bíblica (Mateos, 16, 18); en Paz un móvil de formas en combinación. Tres poemas son consecuentes con esta (in)movilidad: el dedicado a Jorge Guillén (página 49); las «3 anotaciones/rotaciones» (pág. 58), y «3 adivinanzas en forma de octágono» (pág. 59).

El poema dedicado a Jorge Guillén es de forma irregular. Está trazado a modo de columna asimétrica en su contorno. Varios versos defínen la poética del poeta español: «en forma de pájaro / la / página / es / piedra y firmamento». El basamento de la columna, es decir, el verso final, lo constituye un semiarco que combina el vocablo «IOCAPS ESPAÑA», pero leyéndose el primer término («espacio») de derecha a izquierda, y teniendo así una «E» en común con «España», designación que guarda estrecha relación con el h(n)ombre de JorgE, con el apellido GuillÉn, y con el acento agudo y ortográfico sobre la vocal tónica (é). La primera palabra (o piedra) de la columna está escrita verticalmente, «Jorge», y las dos últimas de manera horizontal, apuntando el segundo vocablo a la procedencia de una poética (tradición, características, motivos), el primero a sus peculiaridades, espaciales y cósmicas: «piedra y firmamento» [35]. Recordemos *Cántico,* de Jorge Guillén, y, por ejemplo, los siguientes versos: «Soy, más, estoy. Respiro. / Lo profundo es el aire. / La realidad me inventa, / Soy su leyenda. ¡Salve! [36].

Cuatro caligrafías escritas a mano se combinan en la erección de la columna. Una en letra negra, bastardilla, de trazados finos y delicados, inscrita verticalmente, con siete versos y ocho vocablos: siete monosílabos y un bisílabo. En el segundo grupo, la grafía es más amplia. Los vocablos están escritos en letra redondilla, con tinta china, y trazados con el punto de pluma plano. Lo inicia el vocablo horizontal «Guillén», y lo constituyen cuatro versos y ocho palabras. La escritura disminuye de tamaño progresivamente (dentro del grupo) para hacerse más amplia en los dos últimos versos. Las letras van sueltas, sin ilación entre ellas. Al tercer grupo, en letra cursiva, le pertenecen cuatro versos, escritos

---

[35] Recordemos de nuevo el poema «Piedra de sol» de Paz y la importancia que la «luz y la piedra» adquieren en todo el poema. Dos elementos cósmicos que se asocian con la esencia del lenguaje poético, coincidiendo Paz con Jorge Guillén, al igual que en la presencia evocadora del pasado «primitivo» (común a la vez en la primera pintura de Picasso). Escribe Guillén en el poema «Alba del cansado» (de la sección «... Que van a dar en la mar», en *Clamor. Tiempo de Historia,* 1960): «Tan viejo / Soy que yo, yo vi pintar / En las paredes y el lecho / De la cueva de Altamira».

[36] Del poema «Más allá», incluido en la I sección de *Cántico. Fe de vida,* y titulada «Al aire de tu vuelo» (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962), pág. 1. Sobre la circularidad espacial en la poesía de Guillén, véase GEORGES POULET, *Les métamorphoses du cercle,* págs. 514-518; una crítica al análisis de Poulet en PHILIP SILVER, «Poulet, Guillén y la imaginación poética española», *Revista de Occidente,* núm. 112 (1972), 79-84, y la réplica a éste en ELSA DAHERNINN, «J. Guillén, G. Poulet et l'etrange défi de Ph. Silver», *BHisp.,* vol. LXXVIII (juillet-dec. 1976), 373-380.

también con caracteres negros: «en forma de pájaros / piedra y firmamento / negro y oro / arcos dobles». Definen al cuarto grupo las letras mayúsculas espaciadas «E N E», que ofrecen una combinación dual en la lectura del último verso. Cuatro tipos, por tanto, de caracteres gráficos (bastardilla, redondilla, cursiva y mayúsculas)[37]; ocho versos horizontales en el primer tipo, ocho verticales en el tercero, y posibles lecturas que el lector puede ordenar y escoger para formar una columna de palabras que es «Jorge Guillén», a él mismo dedicada. Un juego no sólo de formas superpuestas; también de caligrafías, de plumas *(stilus* en la acepción latina) y de variedad de piedras (según su colocación u orden) en el trazado vertical. El móvil es aquí una columna asentada sobre un espacio figurado («España») y en blanco: la página. Las imágenes «cielo / tierra», y la perpendicularidad de la columna, una fusión de distintas escrituras, conllevan a la vez una asociación erótica. En cuanto que el erotismo implica en Paz la perpetuidad del presente y, sobre todo, la trascendencia del hombre más allá de sus huesos (o más allá de su historia, diría don Miguel de Unamuno). Y al igual que la escritura se ordena eróticamente, sobre la página, el hombre reedifica su historia y su presente como un perpetuo instante en el contacto amoroso. La reordenación de este poema/columna, cifrado sobre el espacio que nos da la propia lectura, sería también un acto amoroso, ritual. Similar al acto personal: a la celebración erótica de dos cuerpos sobre un espacio: el ser del tiempo; o como en Guillén a la contemplación entusiasta de la presencia física, cósmica.

El mismo juego combinatorio lo ofrece «3 anotaciones/rotaciones» y «3 adivinanzas en forma de octágono»[38]. La iniciación numérica en el primero, la alusión al «retrato» como doblamiento, implícito también en el pronombre personal «tú»[39], colocados estos elementos en la columna del centro, y la relación mutua con los tres grupos de la derecha y los tres de la izquierda (un total de nueve), definen al poema como un móvil rotativo: un mandala verbal y simbólico[40]. La unidad en la

[37] Varios colores (negro, rojo, blanco y amarillo; en el texto también aparece el verde) y cuatro tipos de letra impresa (versalitas, redondas, negritas e itálicas) distinguen al poema *Blanco* de PAZ, que se abre con un epígrafe de Stéphane Mallarmé («Avec ce seul objet dont le Néant s'honore») y una sentencia tomada de *The Hevajra Tantra* («By passion the world is bound, by passion too it is released»), ed. y estudio de D. L. SNELLGROVE (Londres, 1959).

[38] Acompañan a estos textos, escribe Paz en las «Notas» (pág. 90), tres diseños móviles, y en color, de Toschichiro Katayama. «Es un juego—nos explica—que continúa la experiencia de *Discos móviles,* hechos en 1968, en colaboración con Vicente Rojo». El poema, nos aclara, fue publicado en 1974 *(Carpenter Center for tthe Visual Arts,* Harvard University).

[39] EMILE BENVENISTE, *Problemas de lingüística general,* 4.ª ed. (México, Siglo Veintiuno Editores, 1974), págs. 161-187.

[40] JOSÉ y MIRIAM ARGÜELLES, *Mandala,* con introducción de CHÖGYAM TRUNGPA (Berkeley and London, Shambala Publications, 1972), págs. 53-76; MIRCEA ELIADE, *The Two and the One* (New York, Harper Torchbooks, 1969), págs. 189-211; HEINRICH ZIMMER, *Philosophies of India,* edited by Joseph Campbell (New York, Meridian Books, 1958), págs. 560-602. Dentro de la cultura azteca véase H. BEYER, *Mito y simbolismo del México antiguo* (México, Sociedad Alemana Mexicanista, 1965); ALFONSO CASO, *Aztecs: People on the Sun* (Norman, University of Oklahoma Press, 1967).

pluralidad, referida numéricamente («*1 dos en uno*») y pronominalmente «a mí»; «a ti»); la asociación arquetípica de lo femenino como centro («Baja desnuda»); la dualidad «luna», «mujer» y, en particular, la alusión al mito de Narciso («al mirarme»; «te miras») confieren al móvil ricas tonalidades simbólicas. El amor («la mujer») como el mito («la luna»)[41] unen al yo con su pasado y con su opuesto, en busca de su «otro» (que es él mismo), pero en constante regreso o rotación hacia (sobre) el uno: «dos en uno» [42]. El poema implica un constante movimiento giratorio. El hilo que lo sostiene (su eje también) sería su principio («*1 dos en uno*») que define toda una visión cósmica y antropológica. Pero es el lector el que hace el poema, combinando visualmente los distintos grupos de frases [43].

Sin embargo, es el poema siguiente el que exige una participación más activa. Se le pide al lector/autor que: «Coloque cada una de las ocho frases en cada una de las ocho líneas, de modo que, leídas del uno al ocho, formen dos oraciones paralelas» (pág. 59). Forman las líneas una rueda octagonal giratoria con un punto común en el centro. Las posibles combinaciones para formar «dualidades» oracionales incluyen los puntos cardinales, la frase evangélica, los cinco sentidos y sus verbos respectivos. El texto (el poema) no existe como tal, por lo que se ha anulado, consecuentemente, el autor. Hay que hacerlo a base de posibles relaciones analógicas, semánticas, etc., y de acuerdo con el gusto o preferencias de cada participante. El poema es un continuo hacerse y su lectura una continua re-creación. Cada lector crea su propio poema y éste viene a ser expresión de su subjetividad: todas ellas una lectura

---

[41] Sobre su simbolismo véase en especial el *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, ed. María Leach (New York, 1949); también CIRLOT, *Diccionario de símbolos*.

[42] «La 'otredad'—escribe PAZ en *El arco y la lira*—está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en 'otredad' para recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la 'otra voz'» (pág. 176). Páginas más adelante: «El hombre se realiza y cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y 'otro'» (pág. 180).

[43] La afiliación, en este sentido, con la poesía concreta brasileña es obvia; en la línea a la vez con *Mobile* (1962), de MICHEL BUTOR (París, Gallimard, 1962); *Compact*, de MAURICE ROCHE (París, Editions du Seuil, 1966), y *Lois*, de PHILIPPE SOLLERS (*Tel Quel*, Eté, 1971, núms. 46 y ss.). Sobre el primero véase AUGUSTO DE CAMPOS, «A prose é mobile», *Suplemento Literario (Estado de São Paulo)* (23 y 30 de marzo de 1963); sobre el segundo véase a HAROLDO DE CAMPOS, «A pele da escritura», *Suplemento Literario* (11 de octubre y 1 de noviembre de 1969). Una teoría sobre el movimiento brasileño la presentan, en conjunto, DÉCIO PIGNATARI, HAROLDO DE CAMPOS y AUGUSTO DE CAMPOS en *Teoria da poesia concreta; textos críticos e manifestos, 1950-1960* (São Paulo, Edições Invenção, 1965). La línea de JOYCE en *Finegans Wake*, lo mismo que MALLARMÉ (*Un coup de dés*), los *Cantos* de EZRA POUND e incluso la poesía gestual de E. E. Cummnings, a quien Paz conoce muy bien, están detrás de este movimiento. Véase HAROLDO DE CAMPOS, *Metalinguagen* (Río de Janeiro, Editôra Vozes Limitada, 1967). Los poemas-móviles de Paz (véase nota 38) recuerdan la técnica del gran poema-mural de PIGNATARI, «Estela cubana» (1962), que, a modo de gran epopeya, gira alrededor de tres ejes tipográficos: oraciones intermitentes en latín, inglés y portugués, reproduciendo a la vez fragmentos de la fábula de ESOPO, «El lobo y el cordero» («Lupus et agnus»). La inscripción de este texto, en tres lenguas, recuerda *Renga* de OCTAVIO PAZ (París, Editions Gallimard, 1971), si bien teniendo en cuenta en este texto el sello oriental japonés, que se define en su mismo título. También al poema trilingüe «Cidade-city-cité», de AUGUSTO DE CAMPOS. Una enorme palabra polisilábica (todo el poema) va sugiriendo el aterrador diorama de las megápolis: New York (City), São Paulo (Cidade) y París (Cité).

multiplicada: un mandala humano. Técnica ya en parte experimentada a partir del poema «Salamandra» [44], en donde la dispersión semántica y la fragmentación buscaban, a través de posibles combinaciones (ahora obvios «juegos visuales»), múltiples niveles de significación. Pero aquí el centro es un punto siempre en desplazamiento en relación con los extremos hacia los que apunta, y en la elección se instaura también el azar que, como en el poema de Mallarmé, es el único orden existente. Y éste rige a su vez al lector que lo compone.

Concluiremos finalmente que los varios poemas analizados se predican de acuerdo con el título del libro que los incluye. Es decir, inciden en características comunes y repiten técnicas previas. Afirman un regreso sobre un camino ya recorrido. Y son textos «estructurantes» en cuanto que guardan una estrecha relación dentro del libro; éste dentro de otros libros, y los vincula una concepción poética coherente: un sistema. En este sentido, *Vuelta* no es ruptura, sino testificación; no es *parábasis* (transgresión), sino recurrencia, intensificación. Vimos también cómo praxis y teoría se conjugan íntimamente en los escritos de Paz, y cómo es preciso volver con frecuencia sobre sus ensayos de crítica literaria, principalmente *El arco y la lira, Corriente alterna* y *Postdata,* para definir su concepción de la escritura como conocimiento; como epistemología. Pues el lenguaje es analogía de la realidad que nos rodea—metáfora—y lo es la historia que nos anuncia y determina lo que somos. Y ésta es regresiva: un presente (o una forma) en movimiento. Dicho concepto, lo mismo que otros muchos asentamientos filosóficos en relación con el hombre, el cosmos, el lenguaje, el mito o el amor, definen a la vez esta «universalidad» de los escritos de Paz que, como indicamos, convoca una dialéctica de ideologías en oposición [45]. En el juego de los contrarios radica la unidad del ser como tiempo y como lenguaje que lo nombra; como recurrencia. Pues la palabra, como en la época de los románticos, «no sólo dice al mundo, sino que lo funda —o lo cambia» [46].

ANTONIO CARREÑO

Department of Spanish
4080 *FLB.*
University of Illinois
URBANA, Ill. 61801
U. S. A.

[44] Véase RAMÓN XIRAU, «Salamandra», en *Aproximaciones a Octavio Paz,* págs. 184-186; y del mismo, *Octavio Paz; el sentido de la palabra* (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970), págs. 88-91.
[45] RICARDO GULLÓN, «The Universalism of Octavio Paz», en *The Perpetual Present,* págs. 75-85.
[46] *Cuadrivio,* pág. 15.

EL TIEMPO HECHO CUERPO REPARTIDO
(Un análisis de "Nocturno de San Ildefonso")

I

La poesía de Octavio Paz suele despertar no pocas perplejidades porque, tratándose como se trata de una creación poética, que es, al mismo tiempo, crítica de esa creación, cualquier intento de comprobación paradigmática al que sea sometida será inevitablemente rechazado por ella. Quizá sea ésta la causa de que, entre nosotros, sus habituales comentaristas (y algún que otro crítico de su obra), se hayan limitado a certificar su asombro ante una poesía tan insólita como sugestiva, pero difícil de comprender dentro de los parámetros críticos al uso. (Por ello también —dicho sea entre paréntesis—la duda que me asaltaba sobre el posible interés de un trabajo como este que ahora me propongo.)

Ante la concepción cíclica que anima la idea de la creación de Paz y su visión de la historia (del pensamiento, en suma), es imposible construir un edificio teórico-crítico cimentado en la linealidad o en la sucesión histórica del discurso poético. El hecho incuestionable de que esta poesía avanza y penetra sobre sí misma; es más, que no se produce en etapas sucesivas de evolución, sino que mantiene viva una tensión reveladora del origen, por medio de superposiciones circulares y concéntricas, nos debe poner en guardia a la hora de estudiar, con un mínimo rigor, esta compleja trama poética.

Y todo ello, tal vez, se haga más patente en los últimos libros, que corresponden, además, a lo que—en términos generales, y utilizando una palabra muy querida por el poeta—podría denominarse *la vuelta*. Los títulos de *Pasado en claro* [1] y *Vuelta* [2] han servido para que la crítica evoque, inmediatamente la idea anecdótica del regreso y, a partir de ella, la de una poesía que se devora a sí misma, de forma tal que sólo llega a ofrecer una formalización emocional del encuentro del escritor con su pasado. La referencia directa que se hace en ambos libros a lugares y tiempos muy concretos (y sobre todo la profunda visión de la ciudad de

[1] FCE, México, 1975.
[2] Seix Barral, México, 1976.

México que sirve de hilo conductor al segundo) facilitaba las cosas y las simplificaba peligrosamente.

Sabido es que los dos textos se gestan tras el regreso del escritor a su país; retorno que no es circunstancial, sino fundamental. No es vuelta al punto de partida, sino búsqueda constante del origen que lo devuelve, una y otra vez, a aquel punto. Un origen que, por otra parte, no debe entenderse como *tiempo perdido* que se intenta recuperar, sino como *fundación* (otra palabra especialmente afecta a la terminología paciana) constante, como revelación ininterrumpida de un tiempo no histórico:

> Pour Octavio Paz, la poésie doit être avant tout une recherche du sens. Sa practique poétique et sa réflexion sur le monde actuel l'ont amené à la pensée que le nihilisme de la destruction du sens n'est plus, à présent, qu' une invitation ou une répétition vaine parce que nous vivons dans une époque «où le sens des mots s'est évanoui», où le présent, comme le futur est informe, sans visage, où il n'existe plus de structures symboliques, mythologiques, religieuses, rituelles qui permettent à la societé, au langage, à l'art de se fonder comme expression au reflet d'un ordre et d'un absolu [3].

Nacimiento no del hombre, no de la historia, sino de la palabra *que dice* al hombre. Por eso—me parece—no debe entenderse nunca el término *vuelta* como regreso sobre los pasos de la propia historia, sino como constante iluminación de la palabra capaz de fijarla:

Camino hacia mí mismo
... ...
Camino sin avanzar
Nunca llegamos
Nunca estamos donde estamos
No el pasado
el presente es intocable [4]

De ahí, precisamente, que el encuentro con el pasado (y la incorporación, ahora más evidente que en libros anteriores, de elementos narrativos) le sirva al autor para facilitar el acceso a la revelación del presente, a la capacidad de creación constante que subyace en el origen, y que la poesía de Paz ha mantenido a toda costa («sobre la tierra / La misma de ahora / la nieve de hace un millón de años»), incluso en la paráfrasis de Dante, que es, a mi juicio, el sugerente poema «A la mitad de esta frase...»:

Antes de terminarse
la visión se disipa:
estoy en la mitad,

---

[3] André Miguel, «Octavio Paz et l'homme poétique», *Gradiva*, núms. 6-7, Bruxelles, février 1975, página 94.

[4] Cito siempre por la edición de Seix Barral (México, 1976).

colgado de una jaula,
colgado en una imagen
El origen se aleja,
el fin se desvanece.

Pero ese origen es revelación, no de la historia, sino—como dijimos—de la palabra que la dice, porque la sucesión del tiempo provoca la descomposición, la destrucción o el vacío:

Estoy en un cuarto abandonado del lenguaje
Tú estás en otro cuarto idéntico
O los dos estamos
en una calle que tu mirada ha despoblado
El mundo
imperceptiblemente se deshace
Memoria
desmoronada bajo nuestros pasos
Estoy parado en la mitad de esta línea
no escrita.

La vuelta de Octavio Paz no es, por tanto, una vuelta sobre sí mismo, sino (una vez más) hacia el poema; una continua ruptura: se nada contra la corriente de la historia para fijar la palabra; el poeta discurre por esa historia reconociendo su «lenguaje despedazado», y definiéndose como «jardinero de epitafios». Esta andadura, constante retorno al presente inicial, es la única posibilidad de ordenar tal descomposición, de alentar en ese vacío: su aliento, que a la vez incendia el mundo, lo ilumina, «como el día sobre la palma del espacio»:

Como el aire
hace y deshace
sobre las páginas de la geología,
sobre las mesas planetarias,
sus invisibles edificios:
el hombre.
Su lenguaje es un grano apenas,
pero quemante,
en la palma del espacio.

Este libro es, por encima de toda otra cosa, la expresión viva de una constante preocupación fundamental y apasionada por el poema y por la identidad de la palabra poética; es más, una explicación de las razones que la hacen posible. Nombrar espacios o vivencias, el aire o el día, la nieve o el viento

(Abro la ventana
que da
a ninguna parte

La ventana
que se abre hacia adentro
El viento
levanta
instantáneas livianas
torres de polvo giratorio

———

Se mece aérea
se desliza
entre ramas troncos postes
revolotea
perezosa
entre los altos frutos eléctricos
cae
oblicua
ya azul
sobre la otra nieve)

es dejar constancia de que, con la simple acción de decirlas, las cosas, los lugares, el mundo, arden y, en su resplandor, se iluminan, nacen: disueltos primero en la posesión, se recrean más tarde en el uno del instante. No es en absoluto circunstancial, por tanto, un poema como «Cara al tiempo», dedicado a la contemplación de unas fotografías de Manuel Alvarez Bravo, porque en él se expone la clave de todo ese proceso sustantivo en la actitud poética de Octavio Paz:

El ojo piensa,
el pensamiento ve,
la mirada toca,
las palabras arden:
Dos pares de piernas,
Escala de escalas,
Un gorrión, ¡claro!,
Casa de lava.
Instantánea
y lenta mente:
lente de revelaciones.
Del ojo a la imagen del lenguaje
(ida y vuelta)
Manuel fotografía
(nombra)
esa hendedura imperceptible
entre la imagen y su nombre,
la sensación y la percepción:
el tiempo.
La flecha del ojo
justo
en el blanco del instante.

La palabra es una fuerza poética que, con su simple valor fónico, es capaz de ofrecer constantes capacidades de transformación, constantes reconocimientos íntimos, que prefiguran el también continuo renacer del mundo. La palabra fija, petrifica los nombres, porque a partir de ella, desde el momento en que los dice, ya asumen la dispersión y la conjunción en el uno, lo mismo que sucede con la posesión erótica, lo que otorga a la poesía de Octavio Paz, como ya he señalado en otro lugar [5], su singularidad más notable y su más inquietante revelación.

En *Vuelta,* por tanto, se consumen todos estos movimientos aquí esquemáticamente esbozados: una perfectísima estructura, sobre la base de cuatro poemas largos, que suponen otros tantos aspectos de la visión aludida. Cuantos han escrito sobre esta última entrega de Paz han fijado su atención en esos poemas centrales, y aluden sólo de pasada al resto del libro, cuando a mí me parece que tanto los poemas de la primera parte (visiones espaciales) como los que se dedican a poetas y artistas amigos (sólo aparentemente circunstanciales), no sólo no dispersan la atención central del libro, sino que la completan decisiva e inteligentemente. Se trata de visiones sobre espacios abiertos o cerrados (lugares, cuadros, fotografías) que no derivan en simples metáforas. La palabra, en todas ellas, al tiempo que recupera la vivencia del escritor, inicia también, en ese mismo instante, la recreación de un mundo, de un organismo vivo (el poema), que la misma palabra genera según se produce. La palabra *no dice cómo es* el cuadro (o la fotografía, o el paisaje), sino que *dice el paisaje* (o el cuadro, o la fotografía), y al decirlo los crea, los inventa («Joseph Cornell: en el interior de tus cajas / mis palabras se volvieron visibles un instante»). El poema contiene, sí, el valor plástico, visual, sensorial, del conjunto que le sirve de referencia, llega hasta hacer suyas, en su momento, la rigidez y la frialdad geométricas de las leyes de la óptica («Las cuatro direcciones del espacio: / el ojo es el centro. / El punto de vista / es el punto de convergencia»). Pero como quiera que ese volver de la palabra al origen supone la posesión de la fuerza, de la pasión creadora (que no se abandona en ningún momento), estos poemas también, en modo alguno marginales, insisto, cumplen el proceso de búsqueda del origen de la palabra, transitando esas otras historias, concentradas ya en el instante de la fotografía, ya en el espacio del cuadro, ya en el insólito temblor del viento, o en la confluencia de la mirada con la página, como dice el bellísimo poema que abre el libro [6].

Vuelta mantiene un ritmo singular, perfectamente acorde con la alter-

---

[5] *Octavio Paz,* Ed. Júcar, Madrid, 1976.

[6] El propio autor, en un artículo confesional, publicado en el diario madrileño *El País (vid.* nota 11), escribe al respecto: «La forma es una máscara que no oculta, sino re-vela. Pero lo que revela es una interrogación, un no decir: un par de ojos que se inclinan sobre el texto, un lector. A través de la máscara de la forma, el lector descubre no al autor, sino a sus ojos leyendo lo no escrito en lo escrito».

nativa dispersión-concentración que subyace en toda la poesía de Octavio Paz: los temas se fragmentan primero, y se reúnen más tarde, de forma sucesiva, en cada una de las partes del libro, por medio de la alternativa existente entre los poemas breves y el poema largo que sirve de colofón a cada una de esas partes: los espacios abstractos del comienzo, en el camino a través de las

Arquitecturas paralíticas
barrios encallados
jardines en descomposición
médanos de salitre
baldíos
campamentos de nómadas urbanos
hormigueros gusaneras
ciudades de la ciudad
costurones de cicatrices
callejas en carne viva

del poema *Vuelta;* la recreación de los mundos visuales y plásticos de José Luis Cuevas, Robert Mother, Well o Manuel Alvarez Bravo, en la transitoriedad sostenida de «A la mitad de esta frase...», que es también una autorreflexión:

No hay ni principio:
estoy en la pausa
no acabo ni comienzo,
lo que digo
no tiene pies ni cabeza.
Doy vueltas en mí mismo
y siempre encuentro
los mismos nombres,
los mismos rostros
y a mí mismo no me encuentro.

La inquietante visión espacial, cargada de misterio, que la palabra contribuye a hacer más patente (incluso con el azar de la *adivinanza en forma de octágono,* o con el *acróstico),* en el acezante juego verbal de «Petrificada petrificante», donde la idea emerge y se esconde alternativamente, en la sórdida pugna interior, que culmina en desolada interrogación:

Jadeo sed rabia
pelea de ciegos bajo el mediodía
rabia sed jadeo
se golpean contra las piedras
los ciegos se golpean
se rompen los hombros

las piedras se rompen
adentro hay un agua que bebemos
agua que amarga
agua que alarga más la sed
¿Dónde está el agua otra?

Pero hay más. Esta perfecta y coherente estructura de *Vuelta* no sólo se consolida en ese ritmo señalado entre sus partes, sino que (observando el conjunto) la última parte la ocupa totalmente el más largo poema de todo el libro, «Nocturno de San Ildefonso», y en él (poema dividido a su vez en cuatro partes) se refunden los temas sucesivamente dispersos y concentrados en cada una de las partes anteriores, al tiempo que se tiñen de apasionada experiencia personal, de la propia experiencia vital del escritor que es experiencia poética, en una curva de intensidad cuyos tramos mantienen una curiosa y sintomática gradación, como espero poder demostrar en la segunda parte de este trabajo.

II

«Nocturno de San Ildefonso», cuya primera versión (con fecha de 10 de marzo de 1974) se publicó en la desaparecida revista *Plural* [7], ha sido objeto de una detenida elaboración hasta llegar a su versión actual. Al menos, es lo que se desprende de las notables variaciones que entre una y otra existen [8]. La preocupación de Octavio Paz por este poema demuestra la importancia que le concede. Por eso he querido estudiarlo detenidamente; por eso y porque, si bien confirma la total unidad del libro, como ya adelantaba, y la perfecta interrelación de sus partes, también supone una muy completa ejemplificación del proceso de elaboración poética de toda la obra paciana.

En este análisis quisiera destacar precisamente eso: lo que el poema tiene de modelo de tal proceso, y la perfecta implicación del poeta en su elaboración. «Nocturno de San Ildefonso» explicita, una vez más, la que tantas veces se ha señalado como característica nuclear de la obra de Paz: una total identificación entre la experiencia vital y la expresión poética: el hombre *dice* su escritura, pero ésta también *lo dice* a él.

Octavio Paz había dado cima, en *El mono gramático,* a la compleja y arriesgada aventura de transitar el discurso literario en contra de su corriente lineal, en contra de su temporalidad tradicional, y con ello parecía haber agotado todas las posibilidades de una crítica, desde dentro,

[7] Número 36. México, septiembre 1974.
[8] Me interesa destacar al respecto que, entre la versión publicada en *Plural* y la definitiva, el propio autor nos remitió una tercera, que incluimos entonces en el libro citado en nota 5.

de la propia escritura. Pero ahora la meticulosa elaboración de *Vuelta,* y sobre todo su sorprendente poema final, nos descubren un posible más allá, tras aquel límite en apariencia insalvable [9].

Cuando el escritor vincula el tema del caminar a través de la escritura, no al análisis (si se quiere abstracto) de la misma, sino a la crítica de un proceso histórico concreto (individual y colectivo, de una determinada generación, de un determinado lugar), centrado en la anécdota de su reencuentro con la ciudad de México y el pasado personal del escritor, aún vivo en los lugares y recuerdos que ahora se recorren, observamos que la escritura sufre un nuevo asalto crítico (siempre fiel el autor a la desconfianza frente al lenguaje; único modo de constante subversión del mismo), para dejar al descubierto cómo la denuncia del proceso histórico por medio de la palabra poética no se limita simplemente a hacerlo patente, sino que es capaz (esa palabra, que siempre dice otra cosa) de transformarlo y hasta de anularlo, porque su tiempo no es el de la duración, sino el instante de la revelación; porque concentrar en el instante es descubrir la luz, y esta revelación supone una dispersión como alternativa constante de ese proceso (poético, no histórico):

> ... il s'agit, pour Octavio Paz, de rémonter bien au-delà de toute ordonnance classificatrice telle que la propose l'histoire litteraire espagnole, et de rétrouver, dans le temps immédiatement vécu hors toute succession, dans l'instant précis où il s'érige, le sens profond du poème. Le «temps mythique» des origines est en nous, essentielle rupture de toute continuité et s'il faut rénoncer a l'âge d'or selon la tradition, c'est parce que, suivant la formule de Lévi-Strauss reprise à son compt par Octavio Paz, «il est en nous» [10].

De ahí que el camino de este poema, que se anda y desanda alternativamente en una estructura concéntrica, como los círculos producidos en la superficie estática del agua por la piedra que la perturba, tenga un desarrollo preciso (desde el yo atento a la revelación de las luminarias de los signos de la noche hasta el tú del cuerpo, «fuente de la noche», «fluir sosegado», en el clarear del día), distribuido en dos momentos que presuponen la total revisión crítica de esa experiencia: desde la revelación del significado del mundo a la revelación de la palabra (= el mundo nom-

[9] «Es característico de la obra de Paz que después de una de sus 'épocas' (en realidad toda su poesía muestra una honda continuidad) publique un gran poema extenso: así, después de *Ladera Este* (1962-196), este poema que es *Blanco* (1966); así, en años recientes, este extraordinario libro en prosa, prosa que es tanto reflexión como poesía, que se llama *El mono gramático* (1972), y en 1974, *Pasado en claro*. Así, en 1957, *Piedra de sol* (...) Habría que decir que ninguno de estos poemas termina una época. De hecho son poemas que sintetizan mucho de lo que Paz ha escrito en años anteriores y que también anuncian nuevas modalidades dentro de la evolución de su poesía» (RAMÓN XIRAU, Nota introductoria a *Piedra de sol*. UNAM. Serie Poesía Moderna. México, D.F., s/f.).

[10] FERNAND VERHESEN, «Octavio Paz ou la négation de l'héritage», *Gradiva,* núms. 6-7, páginas 65 y ss.

brado en la escritura). Y una vez conseguido este propósito, se cumple el proceso contrario, la *vuelta* desde la escritura al origen, a la revelación misma, que permite ver, en ese instante pleno del cuerpo dormido, el misterio del nuevo y siempre recomenzado origen de la luz.

El primer tramo de esta «caminata nocturna» se delimita con las referencias a la experiencia individual y a los lugares donde la misma se produjo; el segundo trata de llevar a término un desmontaje crítico de la experiencia referida, y del vehículo que ha hecho posible su comunicación. El poema, por esto, es complejo. Hasta se le han querido ver algunas dosis de patética frialdad. Y aparentemente puede resultar una visión demasiado aséptica del regreso, o un planteamiento teórico que anularía el discurso cronológico o convencional para dejar al descubierto el origen de la experiencia poética («sabemos, / desde el origen, / suspendidos. / Fraternidad sobre el vacío»). Pero, a poco que nos fijemos, se trata de una desgarrada confesión del dramático debatirse del escritor con su palabra; un proceso de convergencia en la escritura, que origina—al mismo tiempo que los nombra—lugares, tiempos, ideas, palabra. Lugares, tiempos, ideas, palabras que, al nombrarse, se dispersan y disipan...

Leer este poema es transitarlo de nuevo y asistir así a las diversas etapas del proceso circular desplegado desde la oscuridad de la noche al clarear del día, atravesando el azaroso laberinto de la experiencia personal que es experiencia poética, en sucesivas revelaciones y ocultamientos.

* * *

Los cincuenta y cinco versos, divididos en tres estrofas, que componen la primera parte de «Nocturno de San Ildefonso» suponen el inicio de ese proceso de convergencia (del todo en la escritura) que se sigue a lo largo del poema final *(Vuelta)* supone el tránsito desde la visión espacial asumida a la posesión de ese espacio (ya tiempo, ya palabra) por la imagen del poeta que camina a través de la ciudad y sus fantasmas: a la contemplación absorta ha sucedido la vivencia temporal del lenguaje que dice la experiencia.

Las estrofas de esta primera parte se ordenan de forma sucesiva y concéntrica a partir del elemento *noche* (único capaz de generar movimiento), y se implican a la vez entre sí. La noche es lo oscuro, pero es también el caos original, el espacio donde la luz puede obrar el milagro de los signos. Por eso, la noche es capaz de *inventar,* de crear, en el espacio de la ventana, «otra noche», «otro espacio». Lo cual nos lleva a la eliminación de cualquier referencia anecdótica, tanto del primero como del segundo de los elementos que sirven de punto de partida: la

imagen del marco de la ventana se trasciende, y se convierte en el instante en que la mirada posee la dispersión original:

fiesta convulsa
en un metro cuadrado de negrura.
Momentáneas
confederaciones de fuego,
nómadas geometrías,
números errantes.
Del amarillo al verde al rojo
se desovilla la espiral.

La ventana es el doble del instante; se superpone como «lámina imantada», a la «piel cambiante del instante»; en ella confluyen llamadas y respuestas.

Pero la noche no sólo inventa, sino que es capaz de *disparar* signos («signos-semillas»), y al dispararlos, los dispersa nuevamente, se abren (al igual que la luz en la lámina oscura) y se revelan:

reaparecen,
lumbres divagantes,
racimos de sílabas
incendios giratorios,
se dispersan,
otra vez añicos.

para que, al fin, la ciudad (espacio y tiempo: historia e instante) los invente y anule a su vez. En la nueva referencia al espacio histórico de la ciudad, la revelación queda en la indecisa frontera entre creación y desaparición.

Al estatismo inicial (visión dispersa y fragmentaria), ha sucedido el dinamismo creador de signos que esa misma noche provoca. El cambio de verbo (de inventar a disparar) es, por sí solo, elocuente; y lo mismo si atendemos al intento de precisión de la imagen que se observa en la primera estrofa (sólo encontramos dos formas verbales, que además se refieren a acción mental la una y a acción sucesiva—desovillar—la otra), en evidente contraste con la sucesión acelerada de acciones, característica de la segunda; ordenadas, además, en un movimiento que tiene sus propias tensiones y que se disuelve en la negación del último verso (justo en el instante en que el sujeto es la ciudad y no la noche).

La última estrofa supone la introducción directa de la primera persona, y de la relación que se entabla entre el poeta y los signos revelados desde el fondo de la noche. Primera persona que se encuentra en el inicio de un camino, que es tránsito entre dos revelaciones (visión que ha despertado la sorpresa, revelación final a la que ella misma con-

duce). Otra vez la imagen de la oscuridad *(túnel)*, a la que se suma la valoración temporal (tiempo concentrado en el instante, o instantes, de la visión): tránsito a través de aquélla, de una claridad a otra, mientras se dice. Porque son las palabras las que hacen y deshacen el tiempo: la dispersión de los signos, atraídos por las «agujas magnéticas» de los párpados, que giran en constante hormigueo sobre la página, forman esa visión caótica originadora del vacío donde cae sin caer ese hombre absorto en la magia de los signos que es es el escritor. El yo mantiene su estatismo, su situación expectante, frente a las fuerzas que lo motivan: bien aquellos signos que lo dicen, bien el espacio y la noche, factores desencadenantes del texto. De ahí la sorpresa, la tensión abierta hacia la sugestión de lo oscuro, revelado en el instante en que los alfabetos arden, cuando el poeta responde a la incitación de la noche, cuando ésta palpa su pensamiento y lo obliga a interrogarse sobre su llamada; interrogación que, en el fondo, es respuesta a una solicitud, un abandonarse a iniciar el tránsito ya implícitamente desencadenado:

Caigo
interminablemente sobre ese vacío.
Caigo sin caer.
Tengo las manos frías,
los pies fríos
—pero los alfabetos arden, arden.
El espacio
se hace y se deshace.
La noche insiste,
la noche palpa mi frente,
palpa mis pensamientos.
¿Qué quiere?

Componen la segunda parte de «Nocturno de San Ildefonso» ciento un versos, agrupados en cinco estrofas, cuyo planteamiento se somete ahora a una alternativa, a consecuencia de la revelación que ha sorprendido al poeta en el final de la primera parte: la ciudad ante él, y la sugestión de transitarla después de un tiempo lejos de ella. Una alternativa que es tránsito (camino, visión) y fijación (presencia, historia). Alternativa mantenida también entre la visión descriptiva del espacio y la referencia a la historia concreta: tiempo que transcurre y tiempo que se funda; tiempo de la historia y tiempo de la escritura.

Se produce entonces un crecimiento del narrativismo y una tendencia a la concreción de imágenes, lo que transmite al conjunto (y a toda esta segunda parte) un tono patético característico, perfectamente comparable a la tensión existente en el poema «A la mitad de esta frase...», final de la segunda parte del libro, y donde la visión de la totalidad en

momentos concentrados (cuadros, fotografías) culmina en ese tránsito detenido de la historia:

Lo que fue mi padre
cabe en ese saco de lona
que un obrero me tiende
mientras mi madre se persigna.
Antes de terminarse
la visión se disipa:
estoy en la mitad,
colgado en una jaula,
colgado en una imagen.
El origen se aleja,
el fin se desvanece.

La noche sugiere ahora la posibilidad de esos encuentros, y los lugares aparecen nítidamente fijos, hasta que la luz *(faroles)*, que inventa «charcos irreales», permita la apertura del tiempo. Un tiempo muy concreto (la alusión no admite dudas: «México, hacia 1931») que se dejará penetrar, poseer, por medio de esa imagen misteriosa y sensual del «taconeo lúgubre y lascivo» y la «llamarada de una falda». El lugar sigue siendo—en el momento de descubrirlo—el detritus de una historia (lo vacío, lo muerto, lo solitario) y los seres que lo pueblan se han transformado en animales (gallos, gorriones). El misterio, en fin, rompe la imagen real y contagia de su paso lúgubre al viento que arranca esos carteles, como un anuncio premonitorio de lo que vendrá a continuación:

Apariciones
el tiempo se abre:
un taconeo lúgubre, lascivo:
bajo un cielo de hollín
la llamarada de una falda.
C'est la mort —ou la morte...
El viento indiferente
arranca en las paredes anuncios lacerados.

Las secuencias que, como ésta, corresponden al tránsito, al movimiento a través del espacio reconocible, presentan una visión más cuidada y precisa del contorno, se tiñen de cierta distancia con respecto al escritor, interesado ante todo por *nombrar* (fundar) ese mundo. Al igual que se hacía con las construcciones de los cuadros o fotografías en la segunda parte del libro, que se pretendía inventarlos a partir de la precisión de la palabra que los dice, tenemos ahora, con el mismo grafismo y con la misma precisión denotativa, estas construcciones de la ciudad que—y éste es el nuevo aspecto—se impregnan de cierto patetismo, entre irónico y cruel.

Una vez abierto el tiempo, revelado el instante, es posible el acceso a la primera situación narrativa. No se trata ahora de transitar el espacio, sino de fijar una experiencia. Identificado un lugar (San Ildefonso), se personifica, se transforma; o, mejor, se hace confluir en él la luz reveladora del tiempo, el tiempo contenido en la piedra y lo que de cuerpo vivo existe en ella, por medio de una singular gradación que ya será constante hasta la aparición final del cuerpo de la mujer, donde confluyen precisamente tiempo y palabra. Es el pretexto para iniciar la referencia a la fundación de la ciudad, a su origen y desarrollo:

A esta hora
los muros de San Ildefonso
son negros y respiran:
sol hecho tiempo,
tiempo hecho piedra,
piedra hecha cuerpo.
Estas calles fueron canales.
Al sol,
las casas eran plata:
ciudad de cal y canto,
luna caída en el lago.
Los criollos levantaron
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
—no blanca: rosa y oro—
idea vuelta espacio, número tangible.

Pero esta fundación vuelve a abrirse al misterio, a la necesidad de reencontrarla y reconocerla, cuando queda apuntando a «lo invisible: / el cielo y el infierno», solución de continuidad que facilita el acceso a la estrofa siguiente. Y con ella se volverá a la continuidad del tránsito, interrumpida por la visión de San Ildefonso. Se retorna a la visión descriptiva, dispersa, de los distintos lugares (signos) que salen al paso. Se continúa el camino entre las incitaciones del contorno (galerías, imágenes), que propician esa visión del conjunto cerrado y dominado, donde pugnan los años y el presente, resumida en la imagen de las nubes pesando sobre los edificios como

Cúmulos,
madréporas insustanciales:
se acumulan
sobre las graves moles,
vencidas,
no por la pesadumbre de los años,
por el oprobio del presente.

Si atendemos a estos versos finales de la tercera estrofa, se advierte que, de nuevo, estamos ante la contraposición historia/presente, y se propicia con ella el paso a un nuevo lugar concreto, a un presente capaz de penetrar en la historia personal. Lugar concreto (plaza del Zócalo) que frente al anterior (San Ildefonso), es abierto y amplio, y facilita, por consiguiente, una penetración más sugestiva: representa, dentro de la historia personal del escritor, la unión expresiva e ideológica que produce la reencarnación de todo ese tiempo en el instante de la escritura. Esta plaza, vasta y diáfana «como firmamento», contiene la invención, el descubrimiento de la ideología juvenil, expresada por una tensión interna, refleja («frontón de ecos»), explicada nuevamente por la pugna entre el siglo y «sus camarillas». La idea y la palabra suspenden la invención, y la envuelven en el viento (imagen traída de la visión anterior) para dejarla patéticamente suspendida en el hilo de la razón. También en el poema «A la mitad de esta frase...» se mantenía una relación similar:

Tu Historia es la Historia:
destino
enmascarado de libertad,
estrella
errante y sin órbita,
juego
que todos jugamos sin saber las reglas,
juego que nadie gana,
juego sin reglas,
desvarío de un dios especulativo,
un hombre
vuelto dios tartamudo.

Y así es fácil comprender cómo esta segunda parte de «Nocturno de San Ildefonso» retoma la continuidad explícita en todo el libro, y equivale también—como sucede en la segunda parte del libro—al momento de la tensión, de la suspensión en la mitad de la frase, de la vida, del tiempo. Como quiera que el viento es ahora *verbal* («señor de reflejos») no supone una destrucción, como la primera vez que aparecía (inscrito en el ámbito histórico), sino que plantea la posibilidad de abrirse a la revelación: es constructor, iniciador; un impulso que es aliento para la construcción de «ciudades de aire», de «geometrías suspendidas». Y al detenerse el desarrollo de la imagen histórica en este punto, se abre también al misterio y al interrogante que son sus posibilidades de continuidad:

Nos arrastra
el viento del pensamiento,
el viento verbal,

el viento que juega con los espejos,
señor de reflejos,
constructor de ciudades de aire,
geometrías
suspendidas del hilo de la razón.

Esta primera parte de la «caminata nocturna» configura la culminación de todo un proceso. A partir de ahora, como tendremos ocasión de comprobar, se produce una tensión radicalmente contraria, y complementaria, en ese tránsito por el lenguaje poético que el escritor pretende sea su escritura. En la visión de la ciudad de esta última estrofa se produce la fusión de las constantes reiteradamente señaladas en todo lo anterior (tránsito/fijación). Vuelven, sí, las referencias concretas, dispersas, y la transformación de los objetos (tranvías = gusanos, autos = = insectos, ideas = frutos = astros). Pero también se ha asimilado el proceso intelectual del sujeto, ahora en forma de diálogo que, como la invención anterior, se enfrenta al siglo y sus camarillas: frente al diálogo que arde se alza la cerrazón imperturbable de las torres. Y vuelve, en fin, la noche, nuevamente impulsora de la revelación. Todo lo que se ha reunido en la visión del tránsito nocturno por la ciudad, se dispersa ahora, no en el tiempo, sino en la misma página que lo escribe, que lo dice:

La noche
estalla en pedazos,
los junta luego y a sí misma,
intacta, se une.
Nos dispersamos
no allá en la plaza con sus trenes quemados,
aquí,
sobre esta página: letras petrificadas.

Como en el caso de «Petrificada petrificante», el tema principal de la tercera parte de «Nocturno de San Ildefonso», compuesta de 114 versos distribuidos en cinco estrofas, es la exposición ideológica y su fijación por medio de la escritura: ¿la esccritura es la verdad?, ¿lo es la historia? Con el abordaje crítico a la ideología se retoman los temas anteriores, simplemente esbozados entonces, y se intenta penetrarlos críticamente; es decir, penetrar irónicamente el lenguaje que los dice. Por eso, si «Petrificada petrificante» llevada a efecto la crítica ideológica por medio de una exposición voluntaria e intencionadamente compleja (distorsión brusca del léxico, rebuscamiento de los términos, aliteraciones intencionadas...), provocando así un cambio semántico constante y facilitando, por ende, la ironía y hasta el sarcasmo; ahora, las ideologías

son tratadas de forma mucho más intelectiva: el poema abandona las simbologías, y trata de identificar, de explicar, la visión del tiempo y la historia existente en las dos primeras partes del poema.

Quien escribe se aventura en el análisis de la propia escritura, como quien camina se aventura por los restos de la historia. Pero quien escribe el poema es, precisamente, quien camina por él, y así el análisis de las razones del espacio y el tiempo transitados, se produce simultáneamente con el primero: ambos son una y la misma crítica. Se expone una posición ideológica concentrada en esa escritura, pero que, al propio tiempo, se dispersa en ella misma bajo la influencia corrosiva de la ironía.

La primera estrofa es un nexo entre la segunda parte del poema y las estrofas que siguen (las que verdaderamente inician la crítica ideológica). Y ya en estos primeros versos se manifiesta una preocupación notable por la disposición bimembre de términos considerados complementarios: disposición paralelística, a veces paradójica, de elementos contrapuestos (muchacho que camina-hombre que escribe; página-caminata nocturna), para dejar enfrentadas, en la misma disposición sintáctica del poema, las posiciones adoptadas, y desde las cuales se afronta la crítica simultánea del discurso y la ideología. Se tiende así a la eliminación del tiempo y sus sucesiones, y a la concentración de todo el proceso en el momento de la escritura, tal y como queda de manifiesto en la insistente alusión a la página y al presente en que se escribe:

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna.
Aquí encarnan
los espectros amigos,
las ideas se disipan.

Todo el proceso se reduce al acto de escribir, de decir. Las ideas pueden disiparse, pero la página seguirá siendo la misma caminata nocturna; la contiene y la genera a la vez. El proceso de la escritura no ha culminado en la relación pormenorizada de las visiones (lo que se ha hecho hasta ahora), sino que Octavio Paz, fiel a la razón última de su poesía, inicia la crítica, el desmontaje analítico de una escritura, voluntariamente inscrita en la historia, en un tiempo que transcurrió (y que transcurre): los hechos y lugares del pasado, y el reencuentro con ellos en esta vuelta que es, no ya el regreso a la ciudad, sino el continuo comenzar del poema: la posibilidad siempre abierta de escribirlo. La construcción entonces abandona la alternativa concéntrica que veníamos

observando, y se expone sincréticamente primero lo que inmediatamente después se explica pormenorizadamente (la dispersión, crítica del discurso meramente enunciativo). Antes sucedía lo contrario: vista la realidad en partes, se concentraba en las alternativas tránsito/fijación. Las dos últimas partes del poema van a corresponder, pues, a la experiencia poética, como las dos primeras se habían apoyado en la experiencia personal.

Con la afirmación de que la escritura fija el tiempo, funda su propio discurir («Aquí encarnan / los espectros amigos, / las ideas se disipan»), se pasa a la segunda estrofa donde se efectúa el proceso de crítica ideológica propiamente dicho. Se enumeran una serie de acontecimientos, también por medio de paralelismos e identificaciones; se representa así la voluntad histórica del escritor y los impedimentos que, sucesivamente, han evitado la plena realización de la misma. Sobre todo, se descubre la falacia de la propia historia, resuelta en esa enumeración concreta de acciones en infinitivo, acompañada de limitaciones, a las que sincréticamente ya se ha aludido más arriba:

Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.
Preceptos y conceptos,
soberbia de teólogos:
golpear con la cruz,
fundar con sangre,
levantar la casa con ladrillos de crimen,
decretar la comunión obligatoria.

para concluir con la visión irónica de la transformación que ha propiciado la historia («Algunos / se convirtieron en secretarios de los secretarios / del Secretario General del Infierno»). Esta revelación de la falsedad de la historia desemboca en un compás de espera, en una bimembración alusiva («La rabia / se volvió filósofa, / su baba ha cubierto el planeta. / La razón descendió a la tierra / tomó la forma del patíbulo»), para intensificarse nuevamente en otra enumeración denunciadora, explicitación categórica de la culpa, también enunciada en los versos iniciales de esta tercera parte:

todos hemos sido,
en el Gran Teatro del Inmundo,
jueces, verdugos, víctimas, testigos,
todos
hemos levantado falso testimonio
contra los otros
y en contra de nosotros mismos.

y en la reiteración lacónica, e inequívoca de la causa: la falta de inocencia. La estrofa, por tanto, también encierra un doble proceso de con-

centración y dispersión: toda la explicación pormenorizada se sintetiza al final, en la patética certidumbre de la progresiva degradación de la historia («Cada año fue un monte de huesos»).

La tercera estrofa se aplicará a analizar la historia en que ha sido vivida la experiencia ideológica de Octavio Paz. Se inicia con una acumulación asindética, consecuencia del último verso anterior («monte de huesos»): una definición sucesiva, irónica, que bascula entre contrarios, apoyada en esa contradicción, en la paradoja o en la objetividad intelectual: el escritor se autocritica, y concluye con la certificación de la permanencia del instante:

Conversiones, retracciones, excomuniones,
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,
los embrujamientos y las desviaciones:
mi historia,
¿son las historias de un error?
La historia es el error.
La verdad es aquello,
más allá de las fechas,
más acá de los nombres,
que la historia desdeña:
el cada día
—latido anónimo de todos,
latido
único de cada uno—,
el irrepetible
cada día idéntico a todos los días.

A través de esta purificación que la ironía desgarrada permite, se ahonda con facilidad en el tiempo de la fundación, donde se incluye la experiencia ideológica anterior, y donde la verdad empieza a aflorar, aun a costa de la misma historia, conforme se valora y matiza el instante (latido) como tiempo de la verdad. Se trata de enfrentar nítidamente el tiempo histórico, con su falacia, al «instante que no pesa», a la verdad, que es «el fondo del tiempo sin historia». Es importante advertir que esta anulación del tiempo no corresponde a una metafísica esencializadora, como pudiera pensarse en una primera lectura, sino que se trata, precisamente (y todo el poema lo es), de una posición dialéctica frente al vacío del lenguaje dado al tiempo, desde la fraternidad en ese vacío que la palabra, como ente generador del instante, promueve, y que está fuera de toda duda, de toda manipulación interesada:

> La obra nunca tiene realidad real. Mientras escribo hay un más allá de la escritura que me fascina y que, cada vez que me parece alcanzarlo, se me escapa. La obra no es lo que estoy escribiendo, sino lo que no

acabo de escribir, lo que no llego a decir. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero [11].

La historia y la verdad son ahora las fuerzas en liza, y al final aparecerá la palabra, que da paso a la estrofa siguiente, al análisis del proceso poético como tal. Para Octavio Paz, descubrir el error de la historia ha sido la más importante revelación de la poesía. Y precisamente en esta negación del tiempo como continuidad, en la afirmación consecuente del instante como generador de la verdad, como «fondo del tiempo sin historia». Un instante que es transfiguración de las imágenes de ese espacio recorrido que el poeta recompone o, mejor, reproduce, gracias a la magia de las palabras. Por eso reaparecen las piedras con sol, las piedras de tiempo, ya vistas en la contemplación de San Ildefonso, de la ciudad que se construye y nace otra vez en el poema. Para diluirse inmediatamente esta concreción en la confusa amalgama de todos los elementos, conjugados en el instante en que la palabra los dice:

Arden y se apagan
soles, palabras, piedras:
el instante los quema
sin quemarse.
Oculto, inmóvil, intocable,
el presente—no sus presencias—está siempre.

Vistas ya la historia y las ideas como procesos, el autor confiesa su decisión de enfrentar ahora la verdad a la escritura misma. Como ya sucediera al comienzo de esta tercera parte con respecto al conjunto del poema, se vuelve al protagonismo del yo, lo que mantiene la rigurosa construcción cíclica y concéntrica del mundo poético paciano. El escritor opta por la palabra, con ella se enfrenta a su historia y a su mundo. La palabra es su compromiso, el único que entiende válido y vitalizador. La historia se ha revelado como progresiva degradación de la experiencia y de las ideas. Por eso, en la cuarta estrofa, anunciada en los versos finales de la anterior, se analiza la disyuntiva planteada en un momento de esa historia, y se fija la acción que se debe emprender de ahora en adelante: cuál debe ser el compromiso del escritor y cómo aquél proporciona el poder suficiente para rehacer y reproducir la historia: elegida la fijación, no el tránsito, la historia se transfigura en el poema.

Tras la recuperación del pasado, Paz entiende que sólo existe una alternativa para mantener incólume la verdad: la exigente autocrítica del lenguaje; lo que, curiosamente, se revela como la operación más

[11] OCTAVIO PAZ, «Borrador», *El País* (Arte y pensamiento), Madrid, 13 noviembre 1977.

revolucionaria, capaz de originar el mundo. Octavio Paz se mantiene fiel a la convicción de que la única escritura válida es aquella que supone la ruptura y la renovación (la crítica) del propio lenguaje, y no aquellas otras que han tratado simplemente de servir con fidelidad castradora al proceso histórico; que no han sido capaces de decir, de generar, la historia, tal y como repite invariablemente en todas sus aproximaciones críticas (cabe recordar aquí que Octavio Paz dedica la mayor y más detetenida atención crítica a la evolución literaria que va desde el Romanticismo al Surrealismo, pasando por el Modernismo; y que matiza, con agudas precisiones, los contactos entre esa evolución y la de la poesía hispánica). La capacidad de la escritura poética (una capacidad mágica, sin duda), reside en su condición original, en ser continuada posibilidad de dispersión y sucesiva concentración. A este respecto (insisto, aunque lo he apuntado más arriba) me parece sintomático, y ejemplar, el poema que abre el libro, cuya posición prologal es, además, altamente elocuente [12]. La poesía es «quietud en movimiento», tránsito en la quietud; la poesía es capaz de subvertir el orden y de retomar ese orden subvertido, en un juego de atracciones y repulsiones que se traduce en una tensión siempre enriquecedora, siempre generadora:

La poesía,
como la historia, se hace;
como la verdad, se ve.
La poesía:
encarnación
de sol-sobre-las-piedras en un nombre,
disolución
del nombre en un más allá de las piedras.

Así, la quinta estrofa (última de esta tercera parte) determina el final del proceso alternativo tránsito/fijación al que hemos asistido. Recapitula todos los elementos analizados en las estrofas anteriores y explica la razón fundamental revelada tras esa andadura: no es camino la poesía, es un ver. Se comprende entonces por qué se han contemplado las imágenes de San Ildefonso o el Zócalo, centros clave de la biografía paciana, según se confirma en el poema:

La poesía,
puente colgante entre la historia y la verdad,
no es camino hacia esto o aquello:
es ver

[12] Como quiera que ha sido citado varias veces a lo largo del presente trabajo, y puesto que su brevedad no es obstáculo—todo lo contrario—para su importancia, me permito transcribir completo el poema inicial: «A vista de pájaro».—Furiosamente / gira / sobre un reflejo / cae / en línea recta / afilada / blancura / asciende / ya sangriento el pico / sal dispersa / apenas línea / al caer / recta / tu mirada / sobre esta página / disuelta.

la quietud en el movimiento,
el tránsito
en la quietud.

La explícita identificación entre poesía y verdad nos confirma ese valor que adquiere el «tránsito en la quietud». Ver esa quietud en el movimiento de la historia, nombrar precisamente ese instante, iluminará definitivamente la relación entre la ciudad y esos lugares que, determinados anecdóticamente, contienen el instante, que son algo más que sus presencias. No es la poesía un proceso, como tampoco lo es la verdad (sólo es proceso, y por ello perecedera, la historia); poesía y verdad son suspensión desde el origen, caminar sin caminar (cfr. *Vuelta,* poema final de la primera parte del libro).

Octavio Paz desemboca inevitablemente en el tema machadiano del camino, de la palabra y del tiempo. Pero mientras para Machado (un poeta enraizado en el historicismo, vinculado a la tradición narrativa de la poesía que, como ha afirmado el propio Octavio Paz, intuyó la modernidad, «pero su poesía no la expresa») piensa que *se hace camino al andar,* porque el camino no existe, para Paz lo que sucede es que el camino *no va a ninguna parte,* lo único cierto es el estar, no el ir y venir («La verdad: / sabernos, / desde el origen, / suspendidos»). La palabra de Octavio Paz no es *palabra en el tiempo,* sino *palabra que es tiempo,* que lo dice. Y de la confluencia original en el instante surge la fraternidad ante el vacío inquietante de lo porvenir. Vacío que es el tiempo, fraternidad que es el lenguaje, que es el otro cuerpo que, en la misma noche, irradia *su fluir sosegado.*

El paso de una estrofa a otra, en esta tercera parte, no se ha expresado por medio de la inquietante disipación de imágenes (como sucedía antes), cuyo desasosiego provocaba y prolongaba la caminata nocturna, en busca de la concentración de aquellos signos dispersos en la noche. Como quiera que esta tercera parte responde a una afirmación crítica del escritor frente a su lenguaje y sus ideologías, los finales de cada una de las estrofas contienen la afirmación de lo que en ellas se ha venido explicando, y proporcionan siempre una visión sincrética de todo ello en el origen. Alcanzada la seguridad que proporciona esta purga crítica, se disipan tanto el riesgo incitante que ha supuesto transitar unos lugares y una historia concretos, como la atracción misteriosa que los mismos ejercían sobre el escritor; se puede, entonces, afirmar rotundamente la verdad del instante («el presente está siempre») frente a la falacia de la historia («la historia es el error»).

Setenta y siete versos, agrupados en cuatro estrofas, componen la última parte de este largo poema, y en ellos se retoman, definitivamen-

te, los temas que lo configuran. Una vez revelada, en el acto de escribirla, la condición efímera del tiempo y las ideas, se reingresa en el momento original del texto, lo cual sólo ha sido posible al concluir el tránsito por la escritura que ha dicho la experiencia. Lo que queda es tiempo que es cuerpo repartido, que es lenguaje:

Las ideas se disipan,
quedan los espectros:
verdad de lo vivido y padecido.
Queda un sabor casi vacío:
el tiempo
—furor compartido—
el tiempo
—olvido compartido—
al fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones.
Queda
el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje.

Y aunque se vuelve al espacio concreto del comienzo (la ventana), e incluso se disipa la visión que podríamos llamar trascendente de la historia, «transfigurada en la verdad del tiempo no fechado», con la aparición de *anuncios* y *constelaciones verdaderas,* todavía se puede producir otra revelación, otra luz, claridad errante, que fue diosa y es cuerpo: el fluyente estatismo de la luna («cascada de silencio»), permite descubrir el cuerpo, reflejo exacto de esa claridad revelada. Y la luz fija el cuerpo y lo recorre: un cuerpo que es alma, visión concentrada del fluir de la claridad lunar sobre él. Se identifica entonces el cuerpo con San Ildefonso y con el Zócalo, instantes de la caminata por la historia, como lo es ahora el simultáneo encuentro con el fluir interior y el estatismo exterior del cuerpo de la mujer:

Mi mujer está dormida.
También es luna,
claridad que transcurre
—no entre escollos de nubes,
entre las penas y las peñas de los sueños:
también es alma.
Fluye bajo sus ojos cerrados,
desde su frente se despeña,
torrente silencioso,
hasta sus pies,
en sí misma se desploma
y de sí misma brota,
sus latidos la esculpen,
se inventa al recorrerse,

se copia al inventarse,
entre las islas de sus pechos
es un brazo de mar,
su vientre es la laguna
donde se desvanecen
la sombra y sus vegetaciones,
fluye por su talle,
sube,
desciende,
en sí misma se esparce,
se ata
a su fluir,
se dispersa en su forma:
también es cuerpo.

Ese fluir estático se concentra y dispersa, sucesivamente, en un juego de reflejos (la enumeración verbal así lo confirma, reiterando el carácter reflexivo de la acción transmutadora) que permite una continuada revelación que es el cuerpo mismo, y como cuerpo, verdad, «palpable misterio de la persona».

La última parte de «Nocturno de San Ildefonso» tiene la misma función con respecto al conjunto que el poema todo referido al libro. Reasume todos los aspectos parciales del recorrido en la única imagen capaz de anular las contradicciones mostradas por la alternativa tránsito/fijación a lo largo del texto. Así el cuerpo (y el poema que es cuerpo también porque lo dice) se ofrece como punto de convergencia de esa fraternidad en el vacío. Y tras el recorrido contemplativo por él, tras el reconocimiento de la verdad en el instante, la claridad inesperada del día, donde se produce el drama del límite: el día comienza, la noche «está a punto de desbordarse», y en esa incierta frontera se produce la tensión patética entre la vida y la muerte, reencuentro momentáneo con la historia («Cierro los ojos, / oigo en mi cráneo / los pasos de mi sangre, /oigo / pasar el tiempo por mis sienes. / Todavía estoy vivo»). La noche ha concluido, empieza a clarear, y el límite acuoso del día marca la frontera inquietante entre oscuridad y luz, entre vida y muerte; de ahí la desesperada interrogación que, sin embargo, desemboca en la serenidad: el yo se abandona al fluir de la fuente origen de la luz. Una fuente, un cuerpo, que es descanso, que es sosiego, que es plenitud. Pues existe ya el convencimiento del instante como revelación, y se retoma, implícitamente, el camino andado, se vuelve al origen, pero ahora con la seguridad que confiere el conocimiento crítico del lenguaje. Desde la luz final del túnel se puede volver ahora a la luz inicial de la revelación, porque nunca se ha abandonado el tiempo verdadero, el instante que es lenguaje.

Recapitulemos. Espero que hayan quedado suficientemente claros, a pesar de la extensión y complejidad estructural de «Nocturno de San Ildefonso» (y a pesar de la torpeza del crítico) los dos momentos de tensión en que se distribuyen las cuatro partes que lo componen.

En un primer segmento asistimos a un proceso que podríamos denominar histórico, exterior o experimental: el encuentro con un determinado lugar desarrolla una especulación temporal que la escritura poética hace accesible. Mientras que el segundo momento responde a una tensión radicalmente opuesta, pero complementaria, del primero: el poema se recorre en sentido contrario, se lleva a término un proceso de interiorización, de reflexión crítica, que afecta incluso a las razones de la propia escritura.

En la habitación—reconocido el presente original—el hombre asiste absorto a la mágica concentración en el marco de la ventana (= instante) de la visión exterior (= caos de la noche), y se produce la sorpresa cuando advierte cómo esa confluencia inicial es capaz de traspasar el tiempo, y así dispersarlo en aquella otra visión exterior de los lugares concretos de una ciudad, que el hombre se aventura a recorrer; lugares donde la historia llega a ser trascendida con el tono patético y narrativo característico de esta *caminata nocturna:* lugar y tiempo se despojan de su condición histórica y se revelan, por primera vez, en la escritura: se hacen palabra que los dice, letras petrificadas en el espacio instantáneo de la página.

Y lo mismo que en el primer tramo, el túnel suponía el acceso al tránsito por la ciudad; será la página, las letras petrificadas, el vehículo para alcanzar el proceso de dispersión crítica del tiempo de la escritura y del tiempo de la ideología, de acuerdo con el desarrollo de la segunda parte de este extenso poema. Con la escritura nos adentramos ya en el delicado ámbito de la ironía. Por eso, en este segundo tramo, el yo asimilará intelectualmente, y criticará, la dispersión de la historia (las ideas), por medio de una reflexión objetivada (dispersa) en la ironía, y retorna finalmente al punto de partida, concentración y dispersión a la vez (habitación, noche, cuerpo), para que allí se den cita las sucesivas transfiguraciones del tiempo, del lugar, del hombre, y se alcance—según hemos visto—la plena confianza en el instante, la indudable serenidad final. No acaba el poema, inicia su recomenzar constante. Allí el tiempo se ha hecho cuerpo repartido.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Apartado 74
CULLERA (Valencia)

III

Para una mejor comprensión del proceso de elaboración de «Nocturno de San Ildefonso», y de la importancia que adquieren las variaciones en él introducidas con respecto a su primera redacción, creo imprescindible transcribir los dos textos.

La versión publicada en la revista *Plural*, como no será difícil advertir, ha sido modificada sustancialmente con el fin de dar al poema una mayor concentración expresiva (sobre todo al destacar la tensión de fuerzas que genera el texto y mantiene un ritmo reflejo durante todo su desarrollo), y una nueva disposición textual, más rigurosa, que colabora a una mejor plasmación visual de la idea y que modifica en ocasiones su propia sintaxis. Al incorporar nuevos fragmentos (especialmente en la segunda, que requiere una fijación de los lugares concretos de la ciudad), se consigue una mayor amplitud referencial, que abarca lo anecdótico (transformación zoomórfica o personificación) y la imagen sugerida (el misterio de las visiones).

En una palabra, Octavio Paz ha logrado que la extensión y complejidad del texto, y su ritmo reflejo y pendular), no actúe en detrimento de la coherencia y unidad del mismo.—*J. R. P.*

NOCTURNO DE SAN ILDEFONSO

(Versión de 1974)

1

Inventa la noche en mi ventana
otra noche,
otro espacio:
fiesta convulsa
en un metro cuadrado de negrura.
Momentáneas
confederaciones de fuego,
nómadas geometrías,
números errantes,
del amarillo al verde al rojo
se desovilla la espiral.
Ventana:
lámina imantada de llamadas y respuestas,
caligrafía
de alto voltaje,

mentido cielo/infierno de la industria
sobre la piel cambiante del instante.
Signos-semillas
la noche los dispara,
suben,
estallan allá arriba,
se precipitan,
ya quemados,
en un cono de sombra:
reaparecen,
lumbres divagantes,
racimos de sílabas,
incendios giratorios,
se dispersan,
otra vez añicos.
La ciudad los inventa y los anula.
Estoy
a la entrada de un túnel.
Estas frases
perforan el tiempo.
Tal vez yo soy ése
que espera al final del túnel.
Alguien ha plantado
un bosque de agujas magnéticas
en mis párpados,
alguien
guía la hilera de estas palabras.
La página
se ha vuelto hormiguero.
El vacío
se estableció en la boca de mi estómago.
Caigo,
interminablemente sobre ese vacío.
Caigo sin caer.
Las manos frías, los pies fríos
—pero los alfabetos
arden, arden.
El espacio se hace y se deshace.
La noche insiste,
la noche palpa mi frente,
palpa mis pensamientos.
¿Qué quiere?

2

Calles vacías,
luces tuertas.
Gallera alborotada:
una cantina abierta todavía.

El espectro de un perro
busca en el bote de la basura
el fantasma de un hueso.
Una bandada de niños,
gorriones callejeros,
hace un nido
con los periódicos que no vendieron.
Un taconeo lúgubre, lascivo
—el centelleo de una zapatilla—:
¿es la muerte o la muerta?
México, D.F., circa 1932.
Los muros de San Ildefonso,
negros a esta hora:
tiempo hecho de piedra,
piedra hecha sombra.
Embarrancados
en la proliferación rencorosa de casas enanas,
palacios adustos.
Vegetación de cúpulas,
las fachadas
pétreos jardines de símbolos.
Cúmulos,
madréporas insustanciales.
Se acumulan
sobre las graves moles,
vencidas
no por la pesadumbre de los años,
por el oprobio del presente.
Nos arrastra
el viento del pensamiento,
el viento verbal,
el viento que juega con espejos,
señor de reflejos,
constructor de ciudades
suspendidas
del hilo de la razón.
Plaza del Zócalo,
vasta como firmamento:
espacio diáfano,
frontón de ecos.
Allí inventamos,
entre Aliocha K. y Julián S.,
sinos de relámpago
cara al siglo y sus camarillas.
Gusanos gigantes:
amarillos tranvías apagados.
Las eses veloces,
insecto de ojos malignos, de un auto loco.
Ideas
frutos al alcance de la mano: arden.

Arde
el diálogo adolescente,
árbol de pólvora
de pronto ya armazón chamuscado.
Doce veces
golpea el puño de bronce de las torres.
La noche
estalla en pedazos,
luego los junta y a sí misma,
intacta, se une.
Nos dispersamos,
no allá en la plaza con sus trenes quemados,
aquí,
sobre esta página: letras petrificadas.

3

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página también es una caminata nocturna.
Aquí encarnan
los espectros amigos,
las ideas se disipan.
El bien, quisimos el bien:
enderezar al mundo.
No nos faltó entereza:
nos faltó humildad.
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.
Preceptos y conceptos,
soberbia de teólogos:
golpear con la cruz,
construir la casa
con ladrillos de crimen,
con cemento de sangre,
decretar la comunión obligatoria.
Algunos
se convirtieron en secretarios de los secretarios
del Secretario General del Infierno.
La rabia
se volvió filósofa,
su baba ha cubierto el planeta.
La razón descendió a la tierra en forma de patíbulo
—y es adorada por millones—.
Enredo circular:
todos hemos sido,
en el Gran Teatro del Inmundo,
jueces, esbirros, mártires, testigos falsos
—y lo más vil:
audiencia que aplaude o bosteza en su butaca—.

Sucesivas
conversiones, retracciones, excomuniones,
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,
los embrujamietos y los descreimientos,
las reconciliaciones y las desviaciones
—mi historia—,
¿son las historias de un error?
La historia es el error.
La verdad es aquello,
más allá de las fechas,
más acá de los nombres,
que la historia desdeña.
Lo inoído, lo mínimo, lo íntimo.
El cada día,
latido anónimo y sin embargo único.
El irrepetible
cada día idéntico a todos los días.
La verdad
es el fondo del tiempo sin historia.
El peso
del instante que no pesa:
unas piedras con sol,
vistas hace ya mucho y que hoy regresan,
piedras de tiempo
que son también de piedra bajo este sol de tiempo,
sol
que viene de un día sin fecha,
sol de palabras
que ilumina estas palabras,
sol que se apaga al nombrarlas.
Entre la acción y la contemplación,
el hacer y el ver,
escogí el acto de palabras:
hacerlas,
habitarlas,
dar ojos al lenguaje.
La poesía no es la verdad:
es la resurrección de los instantes,
el error de la historia
transfigurado en la verdad del tiempo no fechado.
La poesía,
como la historia, se hace
—la poesía,
como la verdad, se ve—.
La poesía:
encarnación del sol-sobre-las-piedras en un nombre,
disolución del nombre en un más allá de los nombres.
La poesía,
puente colgante entre la historia y la verdad,

no es camino hacia esto o aquello:
es ver
la quietud en el movimiento,
el tránsito en la quietud.
La historia es el camino.
No va a ninguna parte,
todos lo caminamos:
la verdad es caminarlo.
No vamos ni venimos:
estamos suspendidos
en las manos del tiempo.
La verdad es sabernos,
desde el origen, suspendidos:
fraternidad sobre el vacío.

4

Las ideas se disipan,
quedan los espectros:
verdad de lo vivido y padecido.
Queda un sabor casi vacío:
el tiempo
—furor compartido—,
el tiempo
—olvido compartido—,
al fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones.
Queda
el tiempo hecho cuerpo repartido:
lenguaje.
En la ventana,
simulacro guerrero,
se enciende y apaga
el cielo comercial de los anuncios.
Atrás
apenas visibles:
las constelaciones verdaderas.
Aparece,
entre los tinacos y las antenas de las azoteas,
columna líquida,
más mental que corpórea,
cascada de silencio sobre el ruido:
la luna.
Ni fantasma ni idea:
fue diosa y hoy es claridad errante.
Mi mujer está dormida.
También es luna,
claridad que transcurre
—no en la noche entre escollos de nubes—,

entre las peñas y las penas de los sueños:
también es alma.
Fluye bajo sus ojos cerrados,
manantial que nace de su frente,
agua que divide las islas de sus pechos,
laguna en su vientre:
también es cuerpo.
Rama en la corriente,
conciencia anegada,
luna:
alma errante de un cuerpo dormido.
La verdad
es el oleaje de la respiración
y las visiones que miran unos ojos cerrados:
palpable misterio de la persona.
La noche
está a punto de desbordarse.
Clarea:
el horizonte se ha vuelto acuático.
Despeñarse
desde la altura de esta hora:
¿morir será caer o subir,
una sensación o una cesación?
Cierro los ojos,
oigo en mi cráneo los pasos de mi sangre,
oigo
pasar el tiempo por mis sienes.
Todavía
estoy vivo.
El cuarto se ha enarenado de luna.
Mujer, agua dormida.
Yo me fío a su fluir sosegado.

NOCTURNO DE SAN ILDEFONSO

(Versión de 1976.)

1

Inventa la noche en mi ventana
otra noche,
otro espacio:
fiesta convulsa
en un metro cuadrado de negrura.
Momentáneas
confederaciones de fuego,
nómadas geometrías,
números errantes.
Del amarillo al verde, al rojo,
se desovilla la espiral.

Ventana:
lámina inmantada de llamadas y respuestas,
caligrafía de alto voltaje,
mentido cielo/infierno de la industria
sobre la piel cambiante del instante.
Signos-semillas:
la noche los dispara,
suben,
estallan allá arriba,
se precipitan,
ya quemados,
en un cono de sombra,
reaparecen,
lumbres divagantes,
racimos de sílabas,
incendios giratorios,
se dispersan,
otra vez añicos.
La ciudad los inventa y los anula.

Estoy a la entrada de un túnel.
Estas frases perforan el tiempo.
Tal vez yo soy ese que espera al final del túnel.
Hablo con los ojos cerrados.
Alguien
ha plantado en mis párpados
un bosque de agujas magnéticas,
alguien
guía la hilera de estas palabras.
La página
se ha vuelto hormiguero.
El vacío
se estableció en la boca de mi estómago.
Caigo
interminablemente sobre ese vacío.
Caigo sin caer.
Tengo las manos frías,
los pies fríos
—pero los alfabetos arden, arden—.
El espacio
se hace y se deshace.
La noche insiste,
la noche palpa mi frente,
palpa mis pensamientos.
¿Qué quiere?

2

Calles vacías, luces tuertas.
En una esquina,
el espectro de un perro.

Busca, en la basura,
un hueso fantasma.
Gallera alborotada:
patio de vecindad y su mitote.
México, hacia 1931.
Gorriones callejeros,
una bandada de niños
con los periódicos que no vendieron
hace un nido.
Los faroles inventan,
en la soledumbre,
charcos irreales de luz amarillenta.
Apariciones,
el tiempo se abre:
un taconeo lúgubre, lascivo:
bajo un cielo de hollín
la llamada de una falda.
C'est la mort—ou la morte...
El viento indiferente
arranca en las paredes anuncios lacerados.
A esta hora
los muros rojos de San Ildefonso
son negros y respiran:
sol hecho tiempo,
tiempo hecho piedra,
piedra hecha cuerpo.
Estas calles fueron canales.
Al sol,
las casas eran plata:
ciudad de cal y canto,
luna cada en el lago.
Los criollos levantaron,
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
—no blanca: rosa y oro—
idea vuelta espacio, número tangible.
La asentaron
en el cruce de las ocho direcciones,
sus puertas
a lo invisible abiertas:
el cielo y el infierno.
Barrio dormido.
Andamos por galerías de ecos,
entre imágenes rotas:
nuestra historia.
Callada nación de las piedras.
Iglesias,
vegetación de cúpulas,
sus fachadas,
petrificados jardines de símbolos.

Embarrancados
en la proliferación rencorosa de casas enanas,
palacios humillados,
fuentes sin agua,
afrentados frontispicios.
Cúmulos,
madréporas insustanciales:
se acumulan
sobre las graves moles
vencidas
no por la pesadumbre de los años,
por el oprobio del presente.
Plaba del Zócalo,
vasta como firmamento:
espacio diáfano,
frontón de ecos.
Allí inventamos,
entre Aliocha K. y Julián S.,
sinos de relámpago
cara al siglo y sus camarillas.
Nos arrastra
el viento del pensamiento,
el viento verbal,
el viento que juega con espejos,
señor de reflejos,
construcción de ciudades de aire,
geometrías
suspendidas del hilo de la razón.
Gusanos gigantes:
amarillos tranvías apagados.
Eses y zetas:
un auto loco, insecto de ojos malignos.
Ideas,
frutos al alcance de la mano.
Frutos: astros.
Arden.
Arde, árbol de pólvora,
el diálogo adolescente,
súbito armazón chamuscado.
Doce voces
golpea el puño de bronce las torres.
La noche
estalla en pedazos,
los junta luego y a sí misma,
intacta, se une.
Nos dispersamos,
no allá en la plaza con sus trenes quemados,
aquí,
sobre esta página: letras petrificadas.

3

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna.
Aquí encarnan
los espectros amigos,
las ideas se disipan.
El bien, quisimos el bien:
enderezar al mundo.
No nos faltó entereza:
nos faltó humildad.
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia.
Preceptos y conceptos,
soberbia de teólogos:
golpear con la cruz,
fundar con sangre,
levantar la casa con ladrillos de crimen,
decretar la comunión obligatoria.
Algunos
se convirtieron en secretarios de los secretarios
del Secretario General del Infierno.
La rabia
se volvió filósofa,
su baba ha cubierto el planeta.
La razón descendió a la tierra,
tomó la forma del patíbulo
—y la adoran millones.
Enredo circular:
todos hemos sido,
en el Gran Teatro del Inmundo,
jueces, verdugos, víctimas, testigos,
todos
hemos levantado falso testimonio
contra los otros
y contra nosotros mismos.
Y lo más vil: fuimos
el público que aplaude o bosteza en su butaca.
La culpa que no se sabe culpa,
la inocencia,
fue la culpa mayor.
Cada año fue monte de huesos.

Conversiones, retracciones, excomuniones,
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,
los embrujamientos y las desviaciones:
mi historia,
¿son las historias de un error?

La historia es el error.
La verdad es aquello,
más allá de las fechas,
más acá de los nombres,
que la historia desdeña:
el cada día
—latido anónimo de todos,
latido
único de cada uno—,
el irrepetible
cada día idéntico a todos los días.
La verdad
es el fondo del tiempo sin historia.
El peso
del instante que no pesa:
unas piedras con sol,
vistas hace ya mucho tiempo y que hoy regresan,
piedras de tiempo que son también de piedra
bajo este sol de tiempo,
sol que viene de un día sin fecha,
sol
que ilumina estas palabras,
sol de palabras
que se apaga al nombrarlas.
Arden y se apagan
soles, palabras, piedras:
el instante los quema
sin quemarse.
Oculto, inmóvil, intocable,
el presente—no sus presencias—está siempre.
Entre el hacer y el ver,
acción o contemplación,
escogí el acto de palabras:
hacerlas, habitarlas,
dar ojos al lenguaje.
La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.
La poesía,
como la historia, se hace;
la poesía,
como la verdad, se ve.
La poesía:
encarnación
del sol-sobre-las-piedras en un nombre,
disolución
del nombre en un más allá de las piedras.
La poesía,
puente colgante entre la historia y la verdad,

no es camino hacia esto o aquello:
es ver
la quietud en el movimiento,
el tránsito
en la quietud.
La historia es el camino:
no va a ninguna parte,
todos lo caminamos,
la verdad es caminarlo.
No vamos ni venimos:
estamos en las manos del tiempo.
La verdad:
sabernos,
desde el origen,
suspendidos.
Fraternidad sobre el vacío.

4

Las ideas se disipan,
quedan los espectros:
verdad de lo vivido y padecido.
Queda un sabor casi vacío:
el tiempo
—furor compartido—,
el tiempo
—olvido compartido—
al fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones.
Queda
el tiempo hecho cuerpo repartido: lenguaje.
En la ventana,
simulacro guerrero,
se enciende y apaga
el cielo comercial de los anuncios.
Atrás,
apenas visibles,
las constelaciones verdaderas.
Aparece,
entre tinacos, antenas, azoteas,
columna líquida,
más mental que corpórea,
cascada de silencio:
la luna.
Ni fantasma ni idea:
fue diosa y es hoy claridad errante.
Mi mujer está dormida.
También es luna,
claridad que transcurre

—no entre escollos de nubes—
entre las peñas y las penas de los sueños:
también es alma.
Fluye bajo sus ojos cerrados,
desde su frente se despeña,
torrente silencioso,
hasta sus pies,
en sí misma se desploma
y de sí misma brota,
sus latidos la esculpen,
se inventa al recorrerse,
se copia al inventarse,
entre las islas de sus pechos
es un brazo de mar,
su vientre es la laguna,
donde se desvanecen
la sombra y sus vegetaciones,
fluye por su talle,
sube,
desciende,
en sí misma se esparce,
se ata
a su fluir,
se dispersa en su forma:
también es cuerpo.
La verdad
es el oleaje de una respiración
y las visiones que miran unos ojos cerrados:
palpable misterio de la persona.

La noche está a punto de desbordarse.
Clarea.
El horizonte se ha vuelto acuático.
Despeñarse
desde la altura de esta hora:
¿morir
será caer o subir,
una sensación o una cesación?
Cierro los ojos,
oigo en mi cráneo
los pasos de mi sangre,
oigo
pasar el tiempo por mis sienes.
Todavía estoy vivo.
El cuarto se ha enarenado de luna.
Mujer:
fuente en la noche.
Yo me fío a su fluir sosegado.

EL CAMINO Y LA ARBOLEDA
(Notas sobre la prosa de Octavio Paz)

En *Corriente alterna,* Octavio Paz pedía para América Latina escritores como Voltaire. Pedía, por tanto, las armas de la risa, del desenfado, del ingenio y la bufonería que aniquilan solemnidades, retóricas y poderes. Pugnando por su segunda revolución, América necesita el trabajo de zapa de la sátira, la corrosión de la paradoja burlesca, las múltiples agujas de la ironía, la puesta del dedo en la llaga. Hipocresías, excesos, infamias, dictadudas: tales padecimientos no se curan con epopeyas míticas, ni con los despliegues suntuosos (o presuntuosos) del realismo mágico, ni con farsas hiperbólicas que no aciertan en los puntos vulnerables de los aparatos represivos. Si la mentira política se ha vuelto constitucional—según expresa Paz en *Los hijos del limo*—, la tarea urgente es «la crítica de nuestras mitologías históricas y políticas». Al pedir escritores como Voltaire y Swift, pedía una alianza formidable: la de la crítica y la imaginación gobernadas por la risa. Pero hasta ahora no se conoce en América dicha alianza. La petición de Paz no se ha cumplido.

Obviamente, las razones históricas han cambiado. Recordar que Francia o Inglaterra eran muy distintas de la América actual no resulta, por cierto difícil. El escenario continental es cantera inagotable de la cual extraer países imaginarios por donde Gulliver o Cándido discurran nuevamente. Pero las energías creadoras que engendraron a Cándido o a Gulliver se mueven en otras direcciones. Octavio Paz pedía una conjunción de imaginación y de crítica que no estuviese desvelada por la pretensión del arte. Pedía, en rigor, una nueva escritura, menos ambiciosa estéticamente, pero más eficaz en la agresividad y en la indignación filtrada por la penetración de la risa. Pedía no el crítico especializado, sino el crítico total. Y en América hay excelentes críticos literarios consagrados al análisis, la interpretación, el juicio. Los hay conocedores de la historia literaria y los hay expertos en la aplicación de las tendencias hermenéuticas más modernas. Y hay también críticos ideológicos que examinan la realidad social desde posiciones concretas y determinadas, sin escatimar la denuncia y sin dejar de ofrecer soluciones. Pero

son, inevitablemente, soluciones parciales, apoyadas en disciplinas sociológicas y antropológicas, y nutridas por doctrinas políticas. En unos y otros sobresalen el denuedo reflexivo, la lucidez, la información. Mas no son los que pedía Octavio Paz. Muchos de ellos no pueden hacerse oír: la cárcel, la tortura o la muerte violenta los silenciaron. Y es imprescindible hacerse oír. Es imprescindible una crítica total elaborada con el rigor estilístico de un Swift o un Voltaire y abastecida por una imaginación implacable y risueña. La Inquisición en la América del presente es más feroz y perfecta que la de siglos anteriores. Esos críticos que Paz pedía han de redoblar la fuerza de su imaginación y de su risa, y han de perforar una y mil veces las mallas de la censura. El enemigo dispone hoy de armas poderosas; igual poderío ha de poseer la crítica que lo combata.

¿No pudiera ser el propio Paz ese crítico? Piénsese, únicamente, en el prosista. ¿Dónde hallar otro como él en América? Es la prosa más incisiva, briosa y ágil de las últimas décadas. Contiene tanto poder argumental como pasión, tanta limpidez como hondura. Dicta lecciones a periodistas, a historiadores, a ensayistas. Se atreve a tratar los temas más variados y de todos extrae conclusiones fértiles. Es riquísimo en ritmos, avanza con lentitud o premura, se ajusta a los requerimientos del discurso, canta, danza o razona y en cada modalidad expresiva fascina y convence. El poema en prosa se le rinde con facilidad, y la página expositiva, la página analítica, el estudio ordenado, adquieren la contundencia del énfasis y la levedad del pensamiento musitado en sueños. Tal instrumento se corresponde con una imaginación igualmente intensa, frondosa y brillante. Imaginación para explorar las grietas y las llagas del alma; imaginación para comparar obras y autores; imaginación para investigar escuelas estéticas y crisis políticas; imaginación para rastrear las tradiciones visibles e invisibles; imaginación para cultivar la vida inmediata y profunda de los sentidos y para convertir la facultad erótica en el centro solar de la existencia. Esta prosa y esta imaginación responden al carácter crítico que Paz pedía; pero Paz no es Voltaire, ni podría serlo. Ese crítico no se llamará Octavio Paz, a pesar de que Octavio Paz es un escritor crítico.

Una vieja palabra

Lo es desde el momento que ha consagrado estudios a otros poetas. Cernuda, Pessoa, López Velarde, Guillén, Alfonso Reyes, Machado y otros le han merecido páginas agudas, esclarecedoras, densas de conceptos y guiadas por la experiencia que sólo concede el oficio de poeta.

Algunos textos son sobresalientes y constituyen—como el que versa sobre Darío—aportes decisivos en el terreno bibliográfico. Para hallar sus iguales habría que pensar—dentro de la lengua inglesa—en Eliot, y en la española, en Luis Cernuda, Cintio Vitier o Guillermo Sucre, sin olvidar los antecedentes ilustres de Unamuno y de Machado. En ellos el crear poético se vio asistido por la reflexión en prosa, por el análisis de composiciones ajenas o por la disquisición en torno al acto mismo de crear. Paz integra con naturalidad esa tradición que tal vez arranque del ejemplo de Fernando de Herrera y que, pasando por los románticos, llega hasta nuestros días. Pero si se hubiese contentado con dicha tradición, sólo sería un poeta habitado por un crítico. Y Paz es más que eso. Es un crítico permanente, porque su poesía también es crítica. Y es un crítico de vasto alcance porque la poesía no es el único asunto de su reflexión.

Con menos erudición que Alfonso Reyes (con menos ironía y contención tal vez que Borges), pero con mayor apetencia por las manipulaciones, vicisitudes y conflictos del mundo moderno, Paz irrumpe en el ámbito de nuestra lengua como un ensayista capaz de enfrentar el rostro multiforme y cambiante de la actualidad. El ensayo es el género exacto para su temperamento: ni ciencia ni filosofía, pero a un tiempo abierto y cerrado como para explorar el sentido profundo del juego reflexivo. Teodoro Adorno estima que el ensayo es la forma crítica por excelencia; Octavio Paz ejerce en el ensayo su inquieta y acerada pasión por la crítica.

Para proyectarse sobre el mundo, el ensayista ha de palpar, ver y oír el mundo inmediato que le rodea, y en el cual ha nacido. Paz examina a su México natal, somete a la prueba de la razón sus orígenes y su historia, escruta sus valores y sus vetas ocultas, su suelo y su subsuelo psíquico. *El laberinto de la soledad* fue el primer examen coherente y amplio que dedicó a su país, pero no fue el único: México ha estado presente cuantas veces la América hispánica o el Tercer Mundo promovieron sus reflexiones. Sus diagnósticos son claros, aunque no enteramente originales. No podrían serlo en realidad, y no tendría sentido que lo fuesen. Alcanza con que reconozcan lo que reconocen todos los espíritus conscientes de América: el continente se halla en vísperas de una revolución, y el cambio ha de sobrevenir para que al fin América ingrese en la historia, adquiera su propio rostro y deje de ser una búsqueda. Qué caminos ha de adoptar la revolución, qué formas debe asumir el cambio, se le aparecen inciertos aún, porque los intentos efectuados en ese sentido han encallado en el aislamiento, en la reacción de las oligarquías y los ejércitos, y en los vaivenes tácticos de las relaciones entre las potencias. No juzga viable seguir con celo de discípulo este o aquel modelo; pero admite que los movimientos populares, urgidos por la necesidad de justicia y equidad económica, hallarán sus caminos. Ello re-

viste el carácter de una empresa en la que intervendrá la América Latina entera, porque ninguno de sus países podrá salvarse por sí solo. En «Los centuriones de Santiago», un artículo publicado en *Le Monde* tras el derrocamiento del gobierno legal de Allende, señala que la izquierda latinoamericana—protagonista del cambio—cuenta con enemigos formidables. La observación nada descubre, pero conviene repetirla porque el desaliento, la ceguera de los esquemas e incluso el fanatismo suelen adulterar los contextos reales. Imperialismo norteamericano, grandes oligarquías, castas militares, restos de los viejos partidos conservadores: he ahí—como era lógico suponer—los grandes enemigos de que habla Paz. Luchar contra ellos tal como se ha hecho hasta el momento equivaldría a querer perforar rocas con una aguja de coser. La tragedia chilena no significó que el acceso democrático al socialismo se hubiese clausurado. En cambio, la acción revolucionaria atestiguó, con sus derrotas, que la vía violenta es, por el momento, impracticable.

Pero esa crítica—una crítica periodística, a falta de nombre mejor—es sólo la superficie de su indagar. Porque los fundamentos mismos del mundo moderno, su voluntad de cambio y sus avances por la acción revolucionaria, son puestos en tela de juicio, desmontados y atacados en su forma más honda: la noción rectilínea del tiempo. Según Paz, asistimos al fin del tiempo lineal, a la revolución contra la revolución y a la decadencia del futuro. El marxismo se le aparece como instrumento eficaz de crítica y como herencia a la cual no puede renunciar la conciencia moderna sin renunciar a sí misma. Pero también delata sus limitaciones porque, al sostener una noción rectilínea del tiempo, una visión de la historia progresiva que proyecta en un perpetuo *más allá* el advenimiento de la sociedad sin clases, se resquebraja y cede ante el regreso del presente, que marca la extinción del futuro. Cuanto sostiene a la conciencia moderna—iluminismo, razón crítica, positivismo, marxismo—también abdica ante el embate de un presente que vuelve para exigir lo suyo. Incluso el cristianismo—con matriz de la concepción lineal del tiempo, de raíces bíblicas—no puede resistir el trabajo encarnizado de esta crítica. Enjuiciar la noción rectilínea del tiempo es enjuiciar la noción de progreso: ambas nociones aparecen en los textos de Paz sobrellevando el peso de culpas inmensas. Tras apuntar los signos que le autorizan a vaticinar un cambio en la imagen del tiempo—el presente que regresa—, Paz enrostra a la sociedad moderna el pecado de frustrar la integridad del hombre y de convertirlo en criatura prisionera y mutilada.

Los signos: «la línea recta pierde sus privilegios», leemos en *Corriente alterna.* La Física propone la curvatura como propiedad geométrica del espacio; la estructura del átomo revela zonas de interacción, campos de relación; la biología de la *microevolución* también prescinde de las

explicaciones lineales; igual cosa sucede en los campos de la teoría de la información y de la antropología estructural de Lévi-Strauss: la realidad surge como sistema de relaciones sincrónicas. «A la relación diacrónica, las ciencias modernas—la física, la lingüística, la genética y la antropología—oponen la relación sincrónica. El modelo de la ciencia no es la historia. En rigor, el antes y el después son maneras de aludir a los fenómenos, expresiones simbólicas o metáforas, artificios del lenguaje» [1].

El pecado: la concepción rectilínea del tiempo sobrevalora el futuro y hace de éste un territorio que nunca se alcanza y una promesa que jamás se cumple. Tanto el capitalismo como el socialismo cuentan con el futuro y justifican en su nombre la ingestión permanente de vidas, destinos y energías. El primero sacrifica en el altar de la producción el placer y la plenitud del presente; el segundo proyecta en el futuro un paraíso cuya conquista obliga a establecer campos de confinamiento. Para ambos, la moral del trabajo es decisiva, pero esa moral sólo ve en el cuerpo y en los sentidos herramientas o instrumentos. Los ocios resultan apenas treguas para que la herramienta repare el desgaste, no para que se emancipe de su condición de herramienta. El tiempo rectilíneo hace del futuro un monstruo mutilador y una divinidad insaciable, y de los hombres, un rebaño de esclavos que corren tras sus propias imágenes evanescentes y vacías de realidad y de significado. Todo pierde significado en esa carrera lineal y en ese menosprecio reiterado del hoy en honor de un mañana inasible. Pierde significado el amor, porque los cuerpos (y las almas, si las hay) quieren vivir ahora mismo la delicia de su conjunción; pierde significado la poesía, porque el tiempo del poema no es proyección hacia lo venidero, sino surgimiento de un presente que suspende el transcurrir tumultuoso; pierden significado las experiencias sacras, las epifanías, los misterios de las potencias originarias, pues ellas conceden sus resplandores cuando la cadena de ayer a mañana se rompe y deja al desnudo el manantial perpetuo del tiempo originario; la muerte misma pierde significado, porque el futuro no vierte sus aguas en eternidad alguna y se sostiene a fuerza de postergaciones sucesivas entre cuyos dientes la experiencia del morir se tritura en agonías angustiosamente renovadas. Y pierde al fin significado la libertad, esa «vieja palabra» [2] en la cual han puesto mano los criminales, los hipócritas y los traidores, y por la cual se mata y se encarcela, se miente y se profana para mayor gloria del futuro. Pero la libertad exige vivir en el presente, y el presente—si de veras regresa—no será otra cosa sino la encarnación, y el ejercicio, de la libertad.

[1] *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967.
[2] *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

La crítica de Paz a la sociedad moderna culmina con una grave acusación: el planeta no es habitable aún, el hombre está forzado a prisiones carniceras, el individuo es parcela, fragmento, conciencia frustrada y anhelante de su perdida unidad. Con mucho menos, Swift delineó los contornos de sus territorios absurdos y Voltaire se hartó de reírse de las contradicciones de los filósofos y de las canalladas y miserias de los poderosos y los déspotas. Sin embargo, Paz no es ese crítico que él pidió una vez. La respuesta no ha de estar en la maestría y la justeza imaginativas de un Voltaire, un Swift o un Holberg; tampoco en la distancia de los tiempos, ni en la mutación de gustos y géneros literarios: ¿quién escribe novelas y cuentos filosóficos, quién relata viajes a Utopía, al país de los houyhnhnms, o al centro de la tierra? Pero aunque Paz se mantiene fiel al género crítico por excelencia de nuestra época—el ensayo, según hemos visto—, su crítica es de otro metal. La respuesta ha de estar embozada entonces en las estructuras y en la dirección de su pensamiento.

Nadie negará la independiencia de ese pensamiento. Nadie negará tampoco su inoperancia o, en el mejor de los casos, su impotencia frente al vértice de las doctrinas, de los poderes gubernamentales y de ese estruendo idiotizador y permanente que se llama publicidad. Al no adscribirse a ningún partido, iglesia o corriente, Paz preserva con valentía la independencia de un reflexionar que no otorga concesiones. Es libre así para censura al oligarca rapaz o al gobernante déspota, al burócrata esclerosado o al profesional de la violencia. En un mundo erizado de partidarismos, tal independencia exige una salud moral poco frecuente, pero se expone asimismo al menosprecio, a la desconsideración de los centros de poder ideológico, al rechazo por parte de las ortodoxias. De ahí surge la limpidez para evitar lo que Benjamín Peret denominó «el deshonor de los poetas»: ni cánticos en alabanza del jefe (llámese Stalin, Mao o Castro) ni beatificaciones sectarias de ese «hombre nuevo» que sólo han visto los ingenuos, los serviles o los suicidas políticos. Y de ahí surge, además, no el descrédito de su palabra crítica, sino su debilidad. Consciente de ella, Paz procura superarla mediante una paradoja: esa «no-fuerza» es, precisamente, su fuerza. La crítica del escritor (del escritor que es Octavio Paz) nace de la condición marginada en que lo sitúa su independencia. Pero la marginalidad no es el resultado fatal de una desventura ni la consecuencia de la expulsión decretada por la sociedad. Es algo querido por el escritor, criado a menudo con delectación y preservado con diligencia sorprendente: constituye un deber, según escribió Paz una vez. Marginarse frente al Estado, frente a los partidos,

frente a las ideologías, frente a la sociedad misma: tales los requisitos de un imperativo adoptado por decisión libérrima. No es difícil comprender las razones de esa marginalidad voluntaria si se repara en los abusos del poder, en las seducciones de la autoridad, en los hipnotismos de las ortodoxias. El escritor crítico que ha elegido ser Paz no puede aspirar ni al sillón principesco ni a un lugar entre los doctores de las «santas escrituras revolucionarias». No habla, por tanto, como representante de nación, clase, minoría o grupo alguno, ni desde las casas de gobierno o las oficinas de los comités centrales. Habla solamente «desde su cuarto» y en nombre de nadie. Ni siquiera en nombre de sí mismo, porque «lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su existencia».

¿Puede la crítica de Paz satisfacer la demanda de crítica que el mismo Paz pedía? Esa pureza moral, ese rigor en la conducta, ese arrojo para escribir a la intemperie, esa aceptación de una marginalidad que no supone el riesgo de la persecución, de la golpiza o de la cárcel, sino el estupor del vacío o la llovizna helada de la indiferencia, ¿congeniarían con un Voltaire? Si la literatura comienza cuando alguien se pregunta: quién habla en mí cuando hablo, ¿cómo imaginar a un Voltaire, un Swift, un Holberg o un Turgot americanos formulándose esa pregunta? Diversa por sus temas, sus intereses y su vigorosa capacidad de asimilación cultural, la crítica de Paz tiene un centro, un imán, un sol que no conocieron ni pudieron conocer los hombres de estirpe volteriana: el lenguaje poético. Si aceptamos con Barthes que Voltaire fue el último escritor feliz, es forzoso entender que la crítica de Paz concluye en la infelicidad del repliegue sobre sí mismo, y que todos sus caminos le llevan hasta la poesía, médula de su condición humana. Pero la poesía y el lenguaje no toleran que sobre ellos se sustenten convicciones. Son la incertidumbre, la oquedad, la búsqueda, el andar a tientas, la marca hecha por el hierro candente de la pérdida de fe, el cavar sudoroso en las minas interiores, en las capas de los significados, en la peleada ligazón de luz y sombra. Y Voltaire, apoyándose en convicciones sólidas y claras, desterraba la duda, la vacilación, el matiz enriquecedor pero paralizante, y derruía deprisa el andamiaje de una sociedad en crisis con la seguridad de que la razón, asistida por la burla, se justificaba por sí sola. Desafiaba al mundo y lo criticaba con saña inflexible y risueña, pero tanto Voltaire como el mundo criticado se mantenían dentro del mismo universo verbal. Contra todo disparó sus dardos el autor de *Cándido,* excepto contra el lenguaje mismo, la materia prima de la poesía, porque Voltaire confiaba en el lenguaje. Con gusto y entusiasmo, y también con malignidad, se movía en la atmósfera de las opiniones, en el imperio hirviente y dilatado de la *doxa,* sin sumergirse jamás en los ámbitos del misterio. Paz emerge en las profundidades, en las pasiones

ocultas, en las grutas nocturnas, en el reverso de las palabras. Su crítica se impone al fin como crítica de la poesía y del lenguaje. Voltaire demolía un mundo desde los cimientos de un mundo nuevo. Paz es el habitante de su propia demolición.

El camino y la arboleda

En *El mono gramático* Paz se califica como «artista de las repeticiones, artista de las demoliciones», y como habitante de esas demoliciones que resultan de sus trabajos de poeta. Tal vez ninguno de sus libros en prosa sea tan intrincado y tenso. Vale como examen despiadado de la metáfora y como intento brillante por alcanzar el reverso de los nombres y el más allá del lenguaje. La impiedad (más exacto sería hablar de rigor implacable) y el brillo aparecen como formas de esa angustia siempre colmada de luz solar, de ese desgarramiento de mediodía que es posible percibir en la escritura de Paz. Los supersticiosos de las clasificaciones genéricas no dudarán en aplicar la previsible fórmula: poemas en prosa. Es probable que sea así; es probable también que nuestra ingenuidad nos muestre esa suerte de prosa que—no obstante su temperatura, su riqueza de imágenes y sus estructuras rítmicas—sigue siendo prosa. El poeta argentino Alberto Girri evocaba las palabras de un amigo, quien aseguraba que al escribir en prosa sentía nostalgia de la poesía, y que al escribir poesía, sentía nostalgia por la música. La prosa de *El mono gramático* presenta—de modo sorprendente— esa nostalgia por la poesía fundida con la inquisición sobre la poesía misma. Hay, naturalmente, una convergencia de mitos orientales y experiencias eróticas, de análisis sobre el lenguaje y su correspondencia con la realidad, de profesiones de fe estética y de pasajes descriptivos cuya precisión revela la magnitud del sentido visual del escritor. Porque Paz, al proponerse en este libro seguir el camino de la creación, comprendió que ese camino es metáfora, que el texto no va a parte alguna, que se repite y vuelve al comienzo en busca solamente de sí mismo. Entonces logró un texto excepcional: el doble de ese texto, la visión de las repeticiones y las analogías. La imagen del espejo que supone el texto reflejado, indica la primacía del acto de ver y sugiere que la reflexión poética de Paz, su prosa en este caso, se alimenta de una sabiduría visual. No tengo tiempo—quizá tampoco energías—para encarecer otras virtudes; pero pienso que al subrayar la potencia y penetración del ver, hago justicia a un rasgo sobresaliente del estilo de Paz: la precisión. A veces es una precisión en medio del torbellino de palabras; otras, nitidez y luminosidad de los objetos; siempre, una glorificación de la claridad. A través de la

vista, parece tocar, gustar y oír al mundo. Son precisos los contornos de las cosas y sus colores; precisos los matices; precisos el juego del pensamiento, las penumbras nocturnas, el polvo flotando en la llanura, las malezas y las corrientes de agua, el viento y las sonrisas, la mirada indiferente de los monos, las ruinas de Jajastán, el vaho caliente de las siestas y el murmullo ondulante de los peregrinos. E incluso son precisas las metamorfosis y las danzas alucinantes de las identidades.

Pero la capacidad visual fundada en esa precisión—invariable desde sus prosas primeras—no ha permanecido ella misma invariable. El cotejo de dos fragmentos separados por treinta años, mostrará en el primero la precisión con que es visto el mundo (aceptando mundo y visión sin cuestionarlos); el segundo revelará un mundo y un ver sometidos a la precisión de la crítica.

El fragmento primero, en 1945, es el comienzo de una nota titulada «Visita a un poeta», del libro *Las peras del olmo.* En ella refiere Paz el diálogo con el poeta norteamericano Robert Frost. Antes del encuentro, Paz alude al escenario que rodea la cabaña de Frost:

> «Después de veinte minutos de caminar por la carretera, bajo el sol de las tres, llegué por fin al recodo. Torcí hacia la derecha y empecé a trepar la cuesta. A trechos los árboles que bordeaban la senda daban un poco de frescura. El agua corría por una acequia, entre hierbas. Crujía la arena bajo mis zapatos. El sol estaba en todas partes. En el aire había un olor a hierba verde y caliente, con sed. No se movía un árbol ni una hoja. Unas cuantas nubes descansaban pesadamente, ancladas en un golfo azul, sin olas. Cantó un pájaro. Me detuve: '¡Cuánto mejor sería tenderme bajo este olmo! El sonido del agua vale más que todas las palabras de los poetas'. Y seguí caminando, por otros diez minutos. Cuando llegué a la granja unos niños rubios jugaban, en torno a un abedul. Les pregunté por el dueño; sin dejar de jugar me contestaron: 'Está arriba, en la cabaña'. Y me señalaron la punta de la colina. Eché a andar de nuevo. Caminaba ahora entre hierbas altas, que me daban a la rodilla. Cuando llegué a la cima pude ver todo el pequeño valle: las montañas azules, el arroyo, el llano de un verde luminoso y, al fondo, el bosque. El viento empezó a soplar; todo se mecía, casi alegremente. Cantaban todas las hojas.»

La descripción es dinámica: los desplazamientos del caminante le confieren una movilidad infrecuente en esas páginas que la pedagogía literaria denomina, quizá por pereza, descriptivas. El paisaje va naciendo a medida que el caminante avanza. Más aún: el paisaje se identifica con ese caminar, cuyas alternativas (sencillas, mínimas) vertebran el discurrir narrativo. En buena medida, la hermosura del fragmento deriva de esa mixtura de narración y descripción, de ese acierto al rescatar la descripción de la condena de la inmovilidad y lograr así un paisaje movible.

Lecturas reiteradas permiten descubrir que dicha hermosura es en realidad una impresión de contentamiento y de calma, como un acorde entre los diversos elementos de la naturaleza. Los sentidos absorben con atención—y con fruición—los estímulos de ese ambiente hecho de proporción y medida. Los árboles que bordean la senda dan frescura al caminante. «Un poco» de frescura, es cierto; pero esa misma poquedad intensifica el alivio de la sombra protectora sobre la piel. Las sensaciones sonoras acarrean otros aspectos de la realidad: el crujir de la arena bajo los pasos, el canto de un pájaro. Las olfativas facultan el conocimiento de las hierbas verdes y caldeadas, «con sed». Y la vista completa y unifica el paisaje. Los ojos del caminante son como el sol: dan la sensación totalizadora, detectan los colores y los ligan con otras sensaciones, captan las «montañas azules», «el llano de un verde luminoso», el arroyo y—ocupando el plano último de la perspectiva de este cuadro—el bosque. Todo ello compone un ambiente de corte bucólico, sereno, con nubes que reposan, murmullos del agua, viento que hace cantar a las hojas. Una alegría discreta se expande, y convierte al paisaje en un rincón del mundo donde cada cosa tiene su lugar asignado, en paz y orden. En el centro del fragmento—antecedida por la enumeración de las diversas sensaciones y sucedida por la visión dilatada de todo el valle—irrumpe una exclamación del caminante. Quisiera tal vez descansar bajo un olmo y prestar oídos sólo al murmullo del agua, que «vale más que todas las palabras de los poetas». Pero es sólo un deseo fugaz, una sobrevaloración de la naturaleza, una fisura en ese panorama de maravillas simples, que a nadie interrogan, que están puestas ahí desde siempre. Bastan, sin embargo, para comprender que el yo de quien camina y describe se halla separado del mundo exterior. La naturaleza y la intimidad de la conciencia configuran orbes distintos; y el lenguaje que expresa ese mundo exterior no tiene otra función sino la de consignar, describir, enumerar, señalar. Nada hay oculto en ese lenguaje. Nada se cuestiona: ni la realidad del mundo exterior, ni el significado de las palabras que lo aluden. Cosas y palabras disfrutan de una sustantividad plena. El monte, el agua, la hierba son vocablos que designan cosas inequívocas; a su vez, las cosas se reconocen en sus nombres. Entre la palabra y la realidad designada no hay hiato, ni distancia. La palabra, el lenguaje, el texto en suma, se vuelven transparentes: los sentidos aprehenden la realidad, y el texto, una vez consumada la aprehensión, no conserva otro atributo sino el de ser esa transparencia a través de la cual el mundo existe. El texto no ha sido, todavía, alcanzado por la crítica.

El fragmento segundo es el pasaje 18 de *El mono gramático* (1975). Dice así:

«La arboleda se ha ennegrecido y se ha vuelto un gigantesco amontonamiento de sacos de carbón abandonados no se sabe por quién ni por qué en mitad del campo. Una realidad bruta que no dice nada excepto que es (pero ¿qué es?) y que a nada se parece, ni siquiera a esos inexistentes sacos de carbón con que, ineptamente, acabo de compararla. Mi excusa: los gigantescos sacos de carbón son tan improbables como la arboleda es ininteligible. Su ininteligibilidad—una palabra como un ferrocarril a punto siempre de descarrilarse o de perder un furgón—le viene de su exceso de realidad. Es una realidad irreductible a las otras realidades. La arboleda es intraducible: es ella y sólo ella. No se parece a las otras cosas ni a las otras arboledas; tampoco se parece a ella misma: cada instante es otra. Tal vez exagero: después de todo, siempre es la misma arboleda y sus cambios incesantes no la transforma ni en roca ni en locomotora; además, no es única: el mundo está lleno de arboledas como ella. ¿Exagero? Sí, esta arboleda se parece a las otras, pues de otra manera no se llamaría arboleda, sino que tendría un nombre propio; al mismo tiempo, su realidad es única y merecería tener de veras un nombre propio.»

Las pautas clasificadoras sirven de poco, o no sirven. ¿Es éste un fragmento descriptivo? ¿Una meditación? ¿Una transposición en prosa de un poema que no pudo nacer? No hay paisaje ni ambiente totalizador. No hay tampoco pluralidad de sensaciones. Hay tan sólo una arboleda y un tejido de palabras en torno a la percepción de la arboleda. En el fragmento primero, la naturaleza y cada objeto de ella constituían el escenario por donde discurría un hombre con sus sensaciones, sus deseos, sus propósitos. Ahora, la naturaleza se reduce a una arboleda; y el hombre —o la conciencia que la percibe—interroga a esa realidad. Del bucolismo se ha pasado a la indagación; de la compañía de los árboles se ha llegado al enfrentamiento; del sosiego nacido del convivir con las cosas, a la inquietud y desazón que la «realidad bruta» de las cosas produce: nada dice esa realidad, esa arboleda. Nada, excepto que es. El fragmento primero captaba el deslumbramiento ante la existencia; el segundo capta el vacío y el hostigamiento de la desnudez de la existencia. Inútil es el empleo de la metáfora para representar el oscurecimiento de la arboleda: la realidad concreta—el *en sí mismo* de la arboleda—se escapa. El viejo expediente de la traslación resulta ineficaz, porque sólo expresa la impresión subjetiva de quien mira la arboleda, pero ésta permanece innombrada. El texto contiene una visión y al mismo tiempo el examen de las posibilidades de la visión, o sea, el examen de las posibilidades del lenguaje. De ahí a declarar que el lenguaje es insuficiente hay un trecho reducidísimo, anulado en cuanto se advierte que la arboleda—la realidad—es ilegible no por defecto, sino por exceso de realidad. Esa arboleda, que a nada se parece, pone en tela de juicio a la ley de las analogías. ¿Con qué compararla? Los sacos de carbón—según Paz—

sólo confirman la ineptitud de la conciencia para hallar una semejanza, porque la arboleda no se parece siquiera a sí misma: el suceder de los instantes la altera, hace un rato era una arboleda, ahora es otra, después, otra distinta. ¿Cómo nombrarla entonces? Si no tuviera semejanza con otras arboledas, ¿de qué modo entenderíamos que es una arboleda? No obstante, la arboleda que está viendo es única, no tiene par ni semejantes. Cada cosa es asimismo diferente y única. ¿Cómo nombrar sin disponer de nombres propios para cada una de las infinitas cosas del mundo visible? La arboleda, una de esas infinitas cosas, es sin duda única, por tanto, dice Paz, «merecería tener de veras un nombre propio».

Pero si algún poder sobrenatural o mágico concediese nombres propios, ¿habría lenguaje? No lo habría, sino una duplicación del mundo. Fijos los ojos en la arboleda, consagrado totalmente al acto de ver, Paz recibe con alivio el advenimiento de la noche. La oscuridad encubre las formas y al ahuyentar la luz, preserva el entendimiento y la razón del hombre. «No podemos ver sin peligro de enloquecer», advierte. No podemos resistir la realidad, porque las cosas no tienen nombre y cada nombre no es más que un vacío. La crítica del lenguaje ha llevado a Paz al límite mismo de la condición expresiva del hombre. Después de esa operación extrema surge una disyuntiva: o enmudecer y resignarse a la mudez del universo, esa región de donde venimos y a la que habremos de reintegrarnos, o «volver al mundo de los nombres propios». En último término, la crítica de Paz comulga con su poesía a través de un vocablo clave: volver.

Pero ese vocablo no tiene un sentido de retroceso, sino de vigorosa actualización. Acompasada con el desarrollo actual de las ideas, puesta rigurosamente al día, inmersa en los conflictos que hoy perturban a la opinión pública y a la conciencia de los escritores, la crítica de Paz propone, de modos diversos, una ética y una política fundadas en la poética de ahora. Para lograrlas, hay que volver no a un pasado ya abolido, sino a un presente que siempre regresa, y que es, sin embargo, originario. Volver a juntar imaginación y deseo, como enseñó el surrealismo; volver al significado verdadero de algunas palabras esenciales, restituyendo al amor su potencia engendradora de mundos, a la poesía su facultad para encarnar la imagen del hombre, a la libertad su condición de matriz de todos los valores; volver en procura de la inocencia perdida, de las conjunciones entre el yo y el mundo, entre un hombre y otro, entre las mitades escindidas y peleadas de cada individuo; volver a la fuente de todo lo creado, a la palabra olvidada en cuyo aliento late el secreto de la unidad; volver no en busca de una salvación que las religiones han prometido estérilmente, sino de la vida auténtica, de la vida que ha venido discurriendo oculta en los cauces de una tradición margi-

nal y heterodoxa, de la vida sin trampas tendidas por la eternidad o la infinitud, por la codicia mercantilista o los afanes mesiánicos; volver al presente, volver al ahora, volver a este instante donde se concentra el hombre entero, volver al tiempo del poema, más allá de los relojes y los calendarios, donde todo brilla como en la primera jornada de las cosmogonías; volver al punto en que vida y muerte se tocan y se abrazan y se repelen sin separarse ni fundirse jamás, y aceptar nuestra condición mortal ligando el fin y el comienzo, volviendo siempre, gozando el sol del camino y la frescura de la arboleda, pero sabiendo que la arboleda, el camino, el sol, buscan también—como nosotros—sus nombres propios en un juego permanente de arrebato y reflexión, de pasión y de crítica.

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth 1274
MONTEVIDEO (Uruguay)

POSDATA:
Signo, símbolo y alegoría de la realidad mexicana

En una obra literaria, todos los elementos que la constituyen contribuyen a producir en el lector determinado impacto, ya sea por la carga conceptual que encierran (semas), ya sea por la configuración de las entidades de expresión (macrosintagmas, microsintagmas) o por medio de la interrelación de las primeras entidades con las segundas para producir la praxis (ya sea ideológica o estética).

El modelo al que responde el ensayo de Octavio Paz, parco en elementos conceptuales en un comienzo, se ha ido enriqueciendo paulatinamente hasta abarcar campos tan dispares como la historia, el arte, la religión, la sociología, la crítica literaria. Sin embargo, más que en los recursos temáticos, su riqueza estriba en la variedad de combinaciones y permutaciones por las cuales los elementos temáticos se anteponen, yuxtaponen, posponen, presuponen y suponen, sin olvidar siquiera la utilización del recurso del silencio como elemento negativo (ausencia de palabras = esterilidad, vacío) o como elemento positivo (voz = ritmo, pausa que provoca reacciones de apaciguamiento o de exaltación). He aquí la explicación dada por el mismo autor:

> Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergida, aguardan las palabras [1].

Soslayando el problema de las relaciones autor-obra-lector, así como el de los niveles o unidades de coherencia, abordaremos el estudio de *Posdata* [2] con el ánimo de descubrir y describir algunas de las correlaciones que sin duda existen entre los elementos temáticos y las macroestructuras de la obra.

---

[1] La cita ha sido tomada del libro de OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), pág. 147.

[2] Para que el número de las notas no sea exagerado, se incluirá en el texto de este capítulo la página a la que corresponde la cita. Utilizamos la 8.ª edición de *Posdata* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1973).

El obstáculo primordial que se interpone entre el crítico y la obra literaria es el que aún no se han llegado a perfeccionar procedimientos analíticos rigurosamente científicos aplicables al estudio de las obras literarias. En efecto, si emplearáramos, por ejemplo, conceptos y procedimientos psicoanalíticos o sociológicos o históricos, caeríamos en la dicotomía paralizante que constituye la utilización de enfoques intrínsecos o extrínsecos en el análisis literario.

Para superar este obstáculo, utilizaremos el modelo propuesto por David Maldavsky, quien considera que el enfoque semiológico, es decir, el uso de los métodos de la ciencia general de los signos, es el enfoque ideal para el análisis literario en vista de que ofrece determinados ejes de organización de la obra literaria, la cual vendría a constituir un «acto sémico» cuya razón de ser sería el signo en relación con otros signos (nivel sintáctico), el significado de los signos en determinado contexto (nivel semántico) y las relaciones entre los signos y sus usuarios (nivel pragmático); todo lo cual debe estar encaminado al objetivo primordial de considerar a la obra literaria lo que por su naturaleza es: un hecho estético mediante el cual el autor (emisor) transmite un mensaje al lector (receptor) por medio de un complejo instrumento (la obra) en el que existen signos interrelacionados y extrarrelacionados con el emisor, el receptor y entre sí mismos [3].

Si bien se acepta la noción de la polivalencia semántica, en tanto en cuanto ésta constituye un medio para realizar un contraste entre diferentes planos o jerarquías de signos, creemos que para que el análisis literario tenga una base sólida, es menester acudir más bien al principio de la sobredeterminación, la cual implica la hipótesis de que en la obra literaria existe una polivalencia semántica, pero que ésta está estructurada en forma jerárquica, inalterable mientras no cambie el punto de enfoque del investigador, pero variable si se desplaza el punto de mira del que realiza el estudio. Wallek y Warren aceptan esta noción jerárquica en la obra literaria al decir que ésta es una estructura dinámica:

> This structure, however, is dynamic [...] But this dynamic conception does not mean mere subjectivism and relativism. All the different points of view are by no means equally right. It will always be possible

[3] Para una mejor comprensión del enfoque semiótico en el estudio de las obras literarias, véase la obra de CHARLES MORRIS, *Signos, lenguaje y conducta* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1962), o la obra de DAVID MALDAVSKY, *Teoría literaria general* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974), cuyos conceptos seguimos muchas veces en nuestro estudio. También sería útil consultar la obra de JEAN-CLAUDE COQUET, *Sémiotique littéraire* (París: Librairie Larousse, 1972), y la obra de ANTONIO PRIETO, *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (Barcelona: Editorial Planeta, 1972).

to determine which point of view grasps the subject most thoroughly and deeply [4].

Con esta base teórica podemos aseverar que en todo texto literario existe una serie de redundancias y reiteraciones que son otros tantos signos que subrayan determinados significados, de manera especial aquellos que se refieren al nivel pragmático de la obra. En efecto, esas estructuras, esas redundancias y reiteraciones son mecanismos de los que se vale el autor para mostrarnos cómo va superando las situaciones de caos e incertidumbre en las que se encuentra cuando trata de organizar y convertir en expresión el mundo que concibe; cómo por medio de la obra el autor trasciende su complejo mundo témporo-espacial-psíquico, socio-económico e intelectual; cómo a través de la obra plasma su anhelo de realizar el ideal de belleza, y cómo esas redundancias y reiteraciones son también parte del proceso de ordenamiento al que aludíamos al principio de este estudio al mencionar la coherencia que existe entre los diferentes niveles expresivos que se distinguen en la obra literaria. Esas redundancias y esas reiteraciones constituyen los mecanismos de los cuales se sirve el autor para ampliar el radio de comprensión del lector, para enmendar sus equivocaciones, desterrar sus incertidumbres y para neutralizar el peligro de fracaso que siempre existe en el proceso ideal de comunicación entre la obra y el lector.

Liana Norman cree que la redundancia tiene importancia capital en la literatura de ficción, ya que el lector debe someterse en mayor grado a experiencias y conceptos ajenos, los que según la articulista necesitan ser dolorosos o injuriosos para que se conviertan en fuentes de iluminación. Nosotros diremos que igual ocurre en obras que pertenecen a otros géneros como la poesía lírica, la épica o el ensayo, en las que el lector tiene que entregarse con intensidad a la labor de dilucidación. También en estos casos, el impacto de la obra contemplada se debe en gran parte a la habilidad que tiene el autor de desplazar o de hacer flaquear al lector, de modo que se convierta en sujeto vulnerable y apto a captar el punto de vista que él le ofrece. La redundancia, pues, tiene una doble misión: crear la incertidumbre, por una parte, y por otra, producir una actitud de mutua confianza entre el autor y el lector, el cual se deja llevar a lo largo de la obra, al par que reconstruye por sí mismo, pieza a pieza, el modelo provocado por el texto que se le ofrece:

> Redundancy is of paramount importance in reassuring the reader that incertitud is not a failure (either of himself or the story), but an intentional stratagem, a part of the story's design [5].

---

[4] RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, 3.ª edición (New York: Harcourt, Brace and World, 1956), págs. 155-156.

[5] Liana Norman ha hecho un interesante estudio sobre la redundancia y los riesgos que corre el autor de que su mensaje se pierda entre la maraña de la propia estructura de la obra que él

Después de este rápido preámbulo, se puede proceder a hacer el análisis de *Posdata* empezando por la descripción de algunas macroestructuras que pueden ser consideradas como muestras características de la manera de escribir de Paz; prosiguiendo con la investigación de las unidades semánticas que se presentan en los microsintagmas; entrando luego a consideraciones sobre la praxis de la obra; para terminar por fin con el estudio de las interrelaciones existentes entre los elementos constitutivos de los niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Función indicativa e intelectiva del título

Como queda anotado antes, todos los elementos de un textos literario contribuyen funcionalmente a estructurarlo. De consiguiente, el título escogido por el poeta para distinguir su poema (en prosa o en verso), ejerce, entre otras, dos funciones: por una parte, la función denominadora tan trascendental en la obra literaria porque identifica ontológicamente una unidad espacio-temporal; por la otra, la función descriptiva que sirve para concretar dicha unidad, presentándola a la imaginación como elemento catalizador que conjura imágenes, esta vez en el espacio-tiempo de la mente de quien lo lee [6].

Así, pues, «posdata» establece ontológicamente aquella unidad ubicada más allá de un texto (generalmente perteneciente al género epistolar) a fin de continuarlo y completarlo. El término evoca el hecho de que, por ser un significante, encierra en sí una esencia típica: la de participar de la naturaleza del texto principal, es verdad, pero aportando al mismo tiempo ciertos elementos básicos que se escaparon al momento de producir aquél; y exponiendo una apariencia típica también: la de ocupar un espacio que siempre será menor y que nunca deberá menoscabar la atención que el texto principal se reconoce que merece.

Precisamente, ése es el concepto que tiene Octavio Paz sobre el significado del significante «posdata» al decirnos que su libro *Posdata* es:

> [...] una prolongación de ese libro *El laberinto de la soledad,* pero [...] una prolongación crítica y autocrítica; postdata no solamente por continuarlo y ponerlo al día, sino por ser una nueva tentativa por descifrar la realidad (pág. 10).

mismo ha creado. En su artículo ella se refiere a los mecanismos usados por el autor para evitar la beligerancia o la animadversión del lector. Subraya la importancia que tiene la redundancia en la obra literaria como medio del que se vale el autor para asegurarse contra los riesgos que corre de ser malentendido, y de no lograr que el lector acepte el desafío imaginativo al que está sometido cuando lee la obra. Léase su artículo «Risk and Redundancy», *PMLA,* 90, 2 (march 1975), 285-291.

[6] Para ampliar más la idea de «designación», léase el libro de José Luis Vittori, *Imago mundi* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1973), págs. 37-60. También cabe referirse a los conceptos de denominación-descripción de Tzvetan Todorov, según nos los presenta en su libro *Literatura y significación,* traducido por Gonzalo Suárez Gómez (Barcelona: Editorial Planeta, 1971), páginas 161-162.

Por consiguiente, el autor ha comprendido que «posdata», el vocablo, desempeña la función de un signo; en realidad, es el primer signo de la gran estructura semiótica que es *Posdata.* Es signo indicativo porque, como distingue Husserl, «todo discurso y toda parte del discurso» es signo significativo [7].

En realidad, *Posdata* es una muestra de eventos, circunstancias y situaciones históricas, esencial y temporalmente relacionados, no en un plano de causalidad, sino de analogía y de accesión. Como bien lo expresa Gary Brower en su artículo titulado «Muerte y resurrección», así como el laberinto, de igual manera posdata

> [...] es un símbolo finito de lo infinito, una imagen unificada de la multiplicidad, un símbolo simplificado de lo complejo [8].

Indudablemente, para Octavio Paz el vocablo «posdata» tiene el valor de un signo significativo que implica un discurso y que, como dijimos antes, encierra una prolongación de esa realidad que desde hace veinticinco años viene buscando y tratando de descifrar y exponer el autor en sus volúmenes de ensayos y poesías. *Posdata* es un signo de lo fundamental: el hombre, a quien Paz considera simplemente el más complejo haz de relaciones.

Sintagmas, sistemas, semas y correlaciones

Los títulos con los cuales Octavio Paz encabeza los capítulos de *Posdata* nos recuerdan el concepto expresado por Roland Barthes acerca de un texto de Balzac:

> Dos unidades de un paradigma deben asemejarse en algo, a fin de que la diversidad que las separa pueda hacerse evidente: [...] deben poseer al mismo tiempo una propiedad común [...] y una propiedad distintiva [9].

Las palabras y las frases, los párrafos y los capítulos de *Posdata* parece que fluyen libremente. Sin embargo, si se observa con detención, descubrimos que ese fluir de la lengua está sujeto a cierta sistematización y a cierto límite. Concretándonos a los títulos, podemos decir que las dos unidades que én cada uno existen, evidencian una propiedad

[7] La cita, en forma textual, es la que transcribe Alejandro Rossi en su obra *Lenguaje y significado* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1969), pág. 11.

[8] La cita aparece en español porque se utiliza la traducción castellana hecha por Manuel Núñez Nava del artículo del profesor Gary L. Brower, publicado en *Latin American Literary Review,* II, 4 (Spring-Summer, 1974). La traducción apareció en el suplemento *Diodorama de la cultura,* edición del 20 de julio de 1975, págs. 8-9.

[9] Esta cita aparece en la versión castellana que Claude Gancho hizo de la obra de Jan M. Broekman, *El estructuralismo* (Barcelona: Editorial Herder, 1974), pág. 59.

común que los asemeja y una propiedad diferenciadora; son, pues, enunciados comprensibles por el juego de lo que se denomina sintagma y sistema.

Al analizar los títulos «Olimpíada y Tlatelolco», «El desarrollo y otros espejismos» y «Crítica de la pirámide» descubrimos que se pueden establecer con ellos dos sistemas de relaciones:

a) Olimpíada es a Tlatelolco como desarrollo es a espejismos y como crítica es a pirámide.
b) Olimpíada, desarrollo y crítica son a Tlatelolco lo que espejismos, pirámide y Tletelolco son a Olimpíada.

En el primer sistema tenemos una relación discursiva, es decir, de encadenamiento lógico o, si queremos, sintagmática porque establece coherencias sintácticas de significación diferenciadora. En el segundo sistema tenemos una relación clasificadora, o sea, paradigmática con coherencias de similitud. En la primera serie se han establecido relaciones antitéticas, mientras que en la segunda se ha logrado hacer destacar la propiedad común que caracteriza a todos los términos.

Ahora bien, para comprender este juego semiótico de los títulos de *Posdata* hay que recurrir al plano semántico de los elementos que los constituyen porque, como dice Jean B. Fages:

> [...] el significado (el contenido) es susceptible de derecho de un análisis científico del mismo modo que el significante (la forma). La semántica, ciencia del significado, se ubica al lado de la semiología, ciencia del significante [10].

Los elementos lingüísticos utilizados por Octavio Paz en los títulos de la obra a la que nos estamos refiriendo tienen un contenido denotativo tan preciso que huelga hacer sobre él ningún comentario. Es en la connotación en donde encontramos los procedimientos retóricos, la carga ideológica, el tratamiento artístico (producto de la manipulación del artífice). Por esta manipulación del lenguaje, los signos básicos (denotativos: Olimpíada, Tlatelolco, espejismos, crítica, pirámide) van a formar un nuevo significante relacionado a una significación más sutil, situada al nivel connotativo.

Tomemos el primer binomio sintagmático—Olimpíada y Tlatelolco—y analicémoslo semánticamente. Después de ello, como corolario, extenderemos las consecuencias obtenidas del análisis a los otros dos

[10] Aunque es una obra de proporciones reducidas, la traducción al castellano, hecha por Jorge Jinkis y Marta Carlisky, es muy útil por la claridad con la que se explican los conceptos. Nos referimos a la obra de JEAN B. FAGES, *Para comprender el estructuralismo* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969), pág. 50.

pares de binomios—desarrollo/espejismos, crítica/pirámide—para ver si aquellas consecuencias se aplican por igual a los otros.

Las olimpíadas, quizá el más antiguo de los festivales panhelénicos, incluían no sólo competencias atléticas, sino también concursos de oratoria, música, poesía y de otras manifestaciones artísticas. A ellas acudían «los mejores» y para ello fueron consideradas como el epítome de la gracia, la belleza y la cultura griegas.

Los juegos olímpicos modernos, desde los primeros que se llevaron a cabo en Atenas, en 1896, han tenido más bien el carácter de competencias atléticas, demostración de excelencia física, y motivo para restablecer en esta era de turbulencia y desconfianza internacionales la «tregua sagrada» que obligatoriamente se imponía en el mundo helénico durante la celebración de este festival.

A las olimpíadas de 1968 los mexicanos les dieron un toque clásico del que quizá carecieron las de años anteriores. Oigamos lo que al respecto dice Octavio Paz:

> Como una suerte de reconocimiento internacional a su transformación en un país moderno o semimoderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los Juegos Olímpicos en 1968. Los organizadores no sólo salieron airosos de la prueba, sino que inclusive añadieron al programa una nota original, tendente a subrayar el carácter pacífico y no competitivo de la Olimpíada mexicana: exposiciones de arte universal, conciertos y representaciones de teatro y danza por compañías de todos los países, un encuentro internacional de poetas y otros actos de la misma índole (págs. 32-33).

Nada mejor que las olimpíadas podía probar que México había alcanzado el nivel de país civilizado: el concierto internacional de las naciones había escogido a la ciudad de México como sede de la Olimpíada de 1968 por su desarrollo cultural y su progreso material, y los mexicanos añadieron esa «nota original» de riqueza espiritual: encuentro internacional de artistas, poetas y escritores. Así, pues, el elemento «olimpíada» escogido por Paz no puede ser más acertado: por denotación y por connotación, así en la antigüedad helénica como en los tiempos contemporáneos, Olimpíada es sinónimo de excelencia; Olimpíada expresa un reconocimiento internacional de supremacía; una aceptación de que se ha logrado éxito en el campo político, cultural, económico y humanístico.

El segundo elemento del binomio es «Tlatelolco». Detrás de ese término tan exótico para quienes no se han internado en las teogonías de las civilizaciones amerindias, tan extraño que hasta es difícil pronunciarse, se esconde un acervo de ritos, tradiciones y conjeturas de las cuales Octavio Paz nos da una muestra en las siguientes líneas:

> La plaza de Tlatelolco está imantada por la historia. Expresión del dualismo mesoamericano, en realidad Tlatelolco fue un centro gemelo de México-Tenochtitlán. Aunque nunca perdió enteramente su autonomía, después de un conato de rebelión reprimido con severidad por el tlatoani Axayácatl, vivió en estrecha dependencia del poder central. [...] Tlatelolco es una de las raíces de México: allí los misioneros enseñaron a la nobleza indígena las letras clásicas y las españolas, la retórica, la filosofía y la teología; allí Sahagún fundó el estudio de la historia prehispánica (pág. 148).

En la época prehispánica, eso es Tlatelolco: teatro de represiones sangrientas mediante las cuales el poder omnímodo del tlatoani azteca afinca su hegemonía sobre cimientos de piedra y sangre. Pero para comprender mejor su significado hay que escudriñar también dentro de la historia y, sirviéndonos de las palabras del autor, hay que tratar de comprender la relación que existe entre la supremacía azteca y Tlatelolco (símbolo del poder del pueblo mexicano), así como entre el Zócalo con su palacio nacional (símbolo del dominio espurio del PRI, según Paz) y la Plaza de las Tres Culturas (el Tlatelolco del 2 de octubre de 1968):

> Tlatelolco es la contrapartida, en términos de sangre y de sacrificio, de la petrificación del PRI. Ambos son proyecciones del mismo arquetipo, aunque con distintas funciones dentro de la dialéctica implacable de la pirámide. [...] la relación entre la antigua Plaza de Tlatelolco y la Plaza Mayor de México-Tenochtitlán se repite ahora en la conexión entre la nueva Plaza de las Tres Culturas y el Zócalo con su Palacio Nacional. [...] Para elucidar el verdadero carácter de la relación entre el Zócalo y Tlatelolco debemos acudir a un tercer término e interrogar a otro lugar no menos imantado de historia: el Bosque de Chapultepec. Allí el régimen ha construido un soberbio monumento: el Museo Nacional de Antropología. [...] No es un museo, sino un espejo—sólo que en esa superficie tatuada de símbolos no nos reflejamos nosotros, sino que contemplamos, agigantado, el mito de México-Tenochtitlán con su Huitzilopochtli y su madre Coatlicue, su tlatoani y su Culebra Hembra, sus prisioneros de guerra y sus corazones-frutos-de-nopal (páginas 149-151).

Lo que Paz quiere decirnos con eso es que el acontecimiento del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas (Tlatelolco) es la «representación» de lo que él llama la «historia invisible de México». Ahora bien, ¿cuál es esa historia invisible? El autor también se interroga, y se da la siguiente respuesta:

> ¿Por qué hemos buscado entre las ruinas prehispánicas el arquetipo de México? ¿Y por qué ese arquetipo tiene que ser precisamente azteca y no maya o zapoteca o tarasco u otomí? Mi respuesta a estas preguntas no agradará a muchos: los verdaderos herederos de los asesinos

del mundo prehispánico no son los españoles peninsulares, sino nosotros, los mexicanos que hablamos castellano, seamos criollos, mestizos o indios (pág. 153).

En resumen, «Tlatelolco» simboliza la represión sangrienta del tlatoani Axayácatl, la plataforma del sacrificio que corona la pirámide escalonada, los prisioneros de guerra y sus corazones-fruto-de-nopal, ese 2 de octubre de 1968: «ritual de expiación» en el que 325 jóvenes mexicanos fueron sacrificados. Para terminar: Tlatelolco es «La matanza de Tlatelolco que nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros» (pág. 40).

Olimpíada, vs. Tlatelolco. Así se establece la estructura binaria entre estos dos semas cuyo rasgo diferencial está constituido por la polaridad de dos conceptos que semémicamente (es decir, en cada uno de los empleos sémicos) representan el núcleo sémico (característica invariable) correspondiente a civilización en el caso del primero y a barbarie en el caso del segundo.

Si consideramos las otras dos estructuras binarias (desarrollo/espejismos, crítica/pirámide) podemos sacar conclusiones similares. Los elementos «desarrollo» y «crítica» se asocian a un núcleo sémico similar al del elemento «Olimpíada» (civilización), mientras que «espejismos» y «pirámide» se contraponen a aquéllos por su rasgo invariable (núcleo sémico) de atraso e ignorancia.

Al analizar semánticamente las series sistemáticas—Olimpíada/desarrollo/crítica y Tlatelolco/espejismo(s)/pirámide—cabe destacar que ellas completan el juego conceptual en el que parece estar empeñado Octavio Paz. Los elementos de la primera serie forman un paradigma cuyo núcleo sémico es la invariable «civilización» como sinónimo de excelencia, ya que a ese concepto se halla asociado el elemento «desarrollo» (excelencia técnica) por convención unánime del mundo contemporáneo, y también el elemento «crítica» (excelencia intelectual), del cual el ensayista dice que representa un paso más de lo que es simplemente progreso:

> Aquellos que están a la cabeza del progreso ahora lo critican: ¿no es inaudito? La crítica del progreso es un portento, una promesa de otros cambios (pág. 17).

A su vez, Tlatelolco/espejismo(s)/pirámide responden al núcleo sémico cuya invariable es «atraso» e «ignorancia». Escuchemos a Paz:

> Ahora bien, según me propongo mostrar en el capítulo final de este libro, además de constituir una realidad social y política, esta pirámide encarna una realidad imaginaria (pág. 95).

Y continúa:

> México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca: sus cuatro costados son los cuatro puntos cardinales, sus escaleras son los climas de todas las zonas, su alta meseta es la casa del sol y de las constelaciones. [...] Arquetipo arcaico del mundo, metáfora geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina en un espacio magnético: la plataforma-santuario. [...] Espacio, la plataforma-santuario es el lugar de aparición de los dioses y el altar del sacrificio: punto de convergencia entre el mundo humano y el divino (págs. 117-118).

Es obvio que este concepto está muy alejado del que tiene la figura poliédrica piramidal descrita por la geometría. Esta pirámide de *Posdata* es un espejismo mítico, tiene reminiscencias teogónicas, es parte del Tlatelolco precolombino que retorna y reaparece.

La pirámide: imagen retórica de «Posdata»

Volviendo a enfocar nuestra atención al estudio de las macroestructuras, abordemos el estudio de *Posdata* como un ente literario cuya configuración textual responde a una imagen, entendiendo por tal esa estructura que imita un objeto real para producir por analogía un sistema de signos capaces de transmitir significados diferentes a los denotativamente expresados por los significantes. Al análisis de los elementos macrosintácticos se unirá el de las dimensiones semánticas y a éstas el de los factores témporo-espaciales que completarán el sentido cabal del mensaje.

Octavio Paz ha dividido la cadena discursiva de las 130 páginas de *Posdata* (no están incluidas en este número las páginas en blanco que dividen los capítulos) en una «Nota» preliminar de siete páginas, y tres capítulos de 19, 55 y 9 páginas, respectivamente (los segmentos iniciales y finales de los capítulos se han reunido para completar la extensión aproximada de una página que, a su vez, ha sido agregada al número señalado antes). En la descripción y el análisis que siguen no se incluye la «Nota» porque no forma parte del texto propiamente dicho y porque no encajaría coherentemente en la configuración del signo: sería un elemento sintagmáticamente incompatible [11].

Si fijamos nuestra atención en el texto, veremos que el capítulo I, «Olimpíada y Tlatelolco», contiene dos secciones de longitud más o menos igual: diez páginas cada una. El capítulo podría ser representado

[11] Nos referimos a lo que Roland Barthes denomina la regla de la compatibilidad/incompatibilidad. Véase Jean B. Fages, *op. cit.*, págs. 73-76.

como un trapecio en el cual una línea vertical señalaría las secciones del capítulo (véase la figura 1).

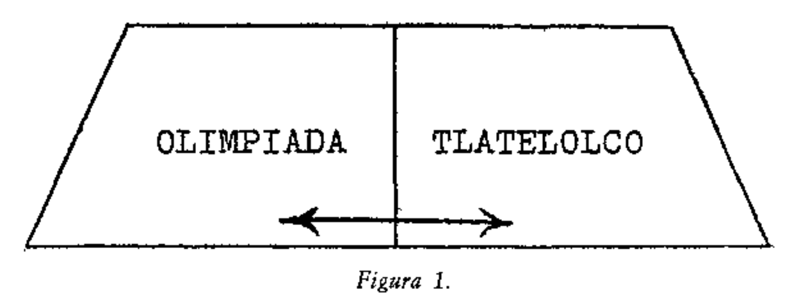


Figura 1.

El capítulo II, «El desarrollo y otros espejismos», contiene cinco secciones de extensión aproximadamente igual: 12 páginas, 12 páginas, 11 páginas, 11 páginas y ocho páginas, en su orden. A este capítulo también se lo podría representar como un trapecio en el cual cuatro líneas verticales separarían las cinco secciones del capítulo (véase la figura 2).

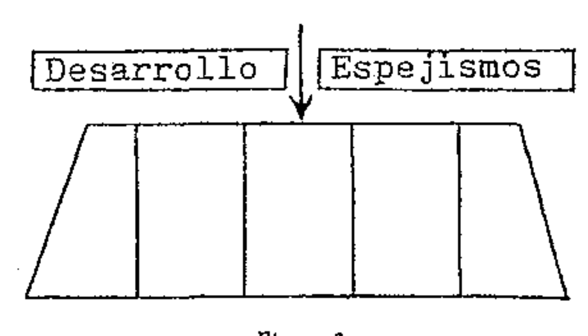


Figura 2.

El capítulo III, «Crítica de la pirámide», está compuesto de cuatro secciones cuya extensión es de 11 páginas, 10 páginas, 18 páginas y 12 páginas, respectivamente. El capítulo podría ser representado como un trapecio en el cual tres líneas verticales separarían las cuatro secciones que lo forman (véase la figura 3).

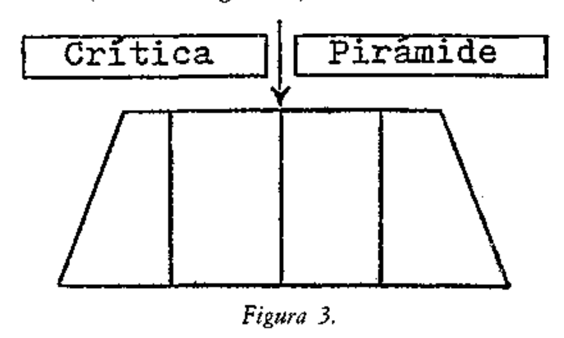


Figura 3.

Si desplazamos estos tres trapecios hasta hacer que la base mayor del primero se una a la base menor del segundo, y la base mayor del segundo a la base menor del tercero, el texto de *Posdata* quedaría representado en la forma de un cuarto trapecio cuya base superior es menor que la base inferior, cuyos dos lados son iguales y en cuya cara anterior se reproducirían las líneas verticales que en los trapecios originales separaron las respectivas secciones. Es interesante hacer notar que en el segmento intermedio que corresponde al capítulo II existe una relación entre el mayor número de secciones (un total de cinco) y el término «espejismos», que es el único marcado con el morfema «S» distintivo de la pluralidad. La nueva figura geométrica corresponde a la figura 4.

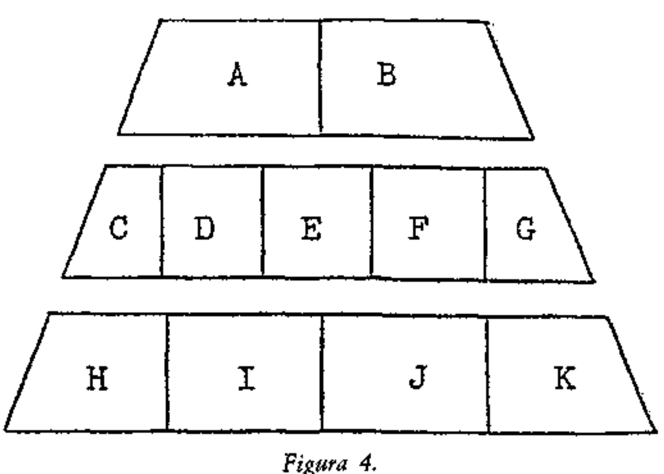


Figura 4.

Para dar profundidad a este plano (figura 4), incluiríamos en la representación geométrica el factor temporal al que se refieren los capítulos del libro, proyectando hacia el fondo en perspectiva el borde derecho del trapecio, el cual se convertiría entonces en la arista de un ángulo cóncavo. La cara lateral así formada nos descubriría el esbozo de otro plano. Por otra parte, las equivalencias de los temas tratados que corresponden a los segmentos marcados con las letras A, B, C, D, E, F, G, H, I, J y K, tienen las siguientes equivalencias textuales (representadas en la cara anterior) y las siguientes limitaciones temporales:

Capítulo I: Olimpíada y Tlatelolco: los acontecimientos de 1968:
- A. Universalidad de las protestas juveniles.
- B. El movimiento de los estudiantes mexicanos.

Capítulo II: El desarrollo y otros espejismos: análisis diacrónico de la crisis mexicana.
- C. Del triunfo militar de la Revolución a la consolidación del PRI (1910-46).

D. El desarrollo económico: espejismos de la guerra mundial, espejismos de la posguerra, espejismos capitalistas (1946-68).
E. La realidad mexicana de hoy: desigualdad económica horizontal, desigualdad económico-social vertical.
F. El fermento revolucionario: estudiantes y campesinos.
G. Conclusiones: la crisis de México es crisis de desarrollo anormal; sólo una solución democrática permitirá la integración homogénea total; caso contrario, se producirá una explosión de magnitud insospechada.

Capítulo III: Crítica de la pirámide.
H. Elementos de la pirámide: realidad psíquica, histórica y cultural; los dos Méxicos contemporáneos: el desarrollado y el sumergido y reprimido.
I. Geografía simbólica: pirámide geográfica, símbolo de la historia invisible de México: dominio, opresión.
J. Crítica de la pirámide: desde la base prehistórica hasta el presente; se perpetúa la tradición horrible de la pirámide del holocausto.
K. Tlatelolco: epítome del mito México-Tenochtitlán con sus corazones sacrificados en la cúspide de la pirámide azteca.

Para coronar esta figura histórica, hay que anotar que la estructura general de la obra incluye como acontecimiento culminante la explosión violenta del 2 de octubre de 1968 que tuvo lugar en la Plaza de Tlatelolco. Transponiendo este hecho desde el plano histórico a la materialización geométrica, se completa el extremo superior de la figura con la proyección de sus límites hacia el eje que representa la temporalidad, obteniendo así el vértice trunco de la «metáfora geométrica» del México de Octavio Paz: la pirámide azteca.

Correspondencias lingüísticas, plásticas y cineticas

Esta representación analógica de la compleja realidad mexicana, ¿puede producir los sistemas de signos suficientes para la transmisión del mensaje? ¿No es la imagen visual una representación pobre y rudimentaria en comparación con la lengua? La elucidación de esta duda es el último paso de este estudio en el que someteremos a la imagen piramidal de México a un análisis de los mensajes que contiene.

En el caso de *Posdata,* el autor hace el bosquejo de la imagen por medio del código lingüístico que utiliza: la lengua española (eso es aparentemente desde que se lee el título del libro). Pero este lenguaje, por el juego de sus valores denotativos y connotativos, y por lo que David

Maldavsky denomina «intentos de inducción», transmite un significado complementario que es «lo azteca» mediante la estudiada redundancia de las alusiones a la «pirámide de México-Tenochtitlán» [12]. El bosquejo lingüístico es, por tanto, bivalente: denotativo y connotativo, como lo deja entrever el autor al citar las palabras del poeta López Velarde:

> México es una nación que, dentro de la civilización occidental, ocupa una posición excéntrica: «castellana rayada de azteca» (pág. 31).

Y en forma más explícita dice:

> Las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de símbolos. [...] Cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos: [...] México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca: sus cuatro costados son los cuatro puntos cardinales, sus escaleras son los climas de todas las zonas, su alta meseta es la casa del sol y de las constelaciones (págs. 116-117).

El mensaje lingüístico parece que se esfumina, quedando la imagen visual pura de una masa geométrica. Esta imagen revela de inmediato una serie de signos discontinuos: en primer lugar, la idea central que quiere transmitirnos el ensayista: la estructura de México. Su significante es la figura piramidal; su significado implica dos valores terribles: opresión ejercida por los estratos superiores sobre los inferiores, y amenaza de un colapso apocalíptico al llegar las masas inferiores a un estado de saturación o de exasperación que no les permita sufrir por más tiempo la opresión de los que dominan y oprimen:

> [...] la realidad reaparece cada vez con mayor furia y frecuencia: crisis, violencias, explosiones. [...] ataraxia y estallido, explosión que se disipa, violencia que es una nueva enajenación (pág. 25).

En segundo lugar, hay un segundo signo tan evidente como el anterior; ; su significante es la proyección de los bordes superiores de las caras trapezoidales, la cual viene así a constituir la base superior de la pirámide trunca (véase la figura 4). Su significación implica una serie de elementos históricos, religiosos, políticos y psíquicos a los que se refiere Octavio Paz repetidas veces en *Posdata:*

> Arquetipo arcaico del mundo, metáfora geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina en un espacio magnético: la plataforma-

[12] Nos referimos a las inducciones que el autor ejerce sobre sus lectores para lograr determinados efectos en su ideología, o sea, entre las correlaciones entre el nivel semántico y el nivel pragmático. Léase DAVID MALDAVSKY, *op. cit.*, págs. 37-48. Respecto a los valores denotativos y connotativos del lenguaje debe revisarse la parte pertinente del libro de JEAN COHEN, *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Editorial Gredos, 1970), págs. 207-221.

santuario. [...] Arriba, en la plataforma: el lugar del nacimiento del quinto sol, la era nahua y azteca. [...] Espacio, la plataforma-santuario es el lugar de aparición de los dioses y el altar del sacrificio; [...] la pirámide es una imagen del mundo; a su vez esa imagen del mundo es una proyección de la sociedad humana (págs. 117-118).

Por último, los signos estáticos se complementan con signos cinéticos para abarcar una gama mayor de significados, ricos en valores denotativos y connotativos:

Su plataforma-santuario, cuadrada como el mundo, es el teatro de los dioses y su campo de juego. [...] El juego de los dioses es un juego sangriento que culmina en un sacrificio que es la creación del mundo. [...] La ecuación danza = sacrificio se repite en el simbolismo de la pirámide: [...] el lugar de la danza es igualmente, por las mismas razones de analogía y correspondencia, el lugar del sacrificio (págs. 119-120).

Paz concluye esta imagen alegórica (entendiendo por tal una sucesión de signos simbólicos) mencionando una vez más la correlación México/Pirámide/Plataforma-santuario: «Si México es una pirámide trunca, el valle de Anáhuac es la plataforma de esa pirámide» (pág. 121). Y en esa plataforma se consuma el sacrificio el 2 de octubre de 1968, retornando al pasado en consonancia con el concepto cíclico del tiempo que Paz cree que regía en la cronología azteca:

[...] un círculo de dieciocho meses empapados de sangre; dieciocho ceremonias, dieciocho maneras de morir: por flechamiento o por inmersión en el agua o por degollación o por desollamiento... Danza y penitencia (pág. 133).

He aquí, pues, para esta imagen, tres sistemas de signos—dos plásticos y el último cinético—que forman un conjunto coherente, y que remiten al lector a significados penetrados de valores connotativos y denotativos. Más allá del mensaje lingüístico (o por medio de él e imbricado en él) advertimos el gran signo icónico de la pirámide, la que ejerciendo su función de significante nos remite a los significados que hemos identificado antes. Ese signo (la pirámide) y la plataforma-santuario son los elementos significantes que Roland Barthes llama «connotadores»; mientras que el signo cinético, que es el conjunto de los connotadores en ejercicio de sus funciones connotativas, constituiría la «retórica» que es la parte significante de la ideología [13].

[13] Léase el capítulo titulado «Retórica de la imagen» del libro *La semiología* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), págs. 127-140. Este libro es la traducción castellana del libro preparado en 1964 por Roland Barthes con la participación de Claude Bremond, Tzvetan Todorov y Christian Metz, bajo el título *Recherches sémiologiques, Communications, No. 4.*

En este estudio se ha descrito cómo *Posdata* constituye una «re-flexión» de la realidad mexicana, puesto que la obra, al reflejar esa realidad, se convierte en «señal»: signo indicativo que apunta al objeto del cual forma parte, ya que participa de su naturaleza, y signo significativo por la carga denotativa y connotativa que posee al incluir en sí las funciones estructurales polarizantes del tiempo y de los eventos: «post» condensa el paradigma temporal antes/después; «data» condensa lo que Roland Barthes llamaría el «fluir» sintagmático de lo que ha acontecido [14].

Después de referirnos a la macroestructura total del libro, enfocamos la atención en los títulos de los capítulos de *Posdata,* en los cuales encontramos relaciones sintagmáticas y sistemáticas resultantes de las propiedades comunes y de las propiedades diferenciadoras que poseen los elementos. Al realizar el análisis se descubrió que existían dos sistemas: en el primero se destaca una relación discursiva, es decir, lógica que establece coherencias sintácticas de significación; en el segundo se halló una relación paradigmática con coherencias de similitud.

Prosiguiendo el estudio de las correlaciones, hubimos de introducir en el modelo analítico el factor temático, mediante la observación del plano semántico en sus dos estratos: el denotativo y el connotativo. Estableciendo correlaciones entre los signos básicos de los binomios de los títulos, encontramos que los significantes, al unirse entre sí, se convierten en un nuevo significante relacionado a una significación más sutil, que provoca nuevos niveles de connotación: históricos, rituales, tradicionales y políticos. El corolario fue el de que en las series sistemáticas analizadas semánticamente, se destaca un núcleo sémico cuyo elemento invariable sería el concepto *excelencia,* y un segundo núcleo sémico cuya invariable sería el concepto *atraso.*

La parte final de esta investigación sirvió para describir la configuración textual del libro y para establecer el sistema funcional de sus signos, en cuanto vehículos de transmisión de mensajes. Por el desplazamiento de las equivalencias poligonales a las que redujimos los capítulos de *Posdata,* se logró formar la «cara visible» del «México recurrente». Por la proyección lógica de uno de los lados del trapecio expresamos geométricamente los elementos témporo-espaciales de la historia y de la nacionalidad mexicana. Por analogías sucesivas completamos finalmente la imagen icónica de la pirámide.

Hecha esta operación de transformación geométrica, incluimos en el modelo el elemento cinético presente en el mensaje lingüístico al cual

[14] BARTHES ET AL., *La semiología, loc. cit.*

se le dio el valor de una retórica funcional. El resultado fue una imagen que por medio de sus signos remitiría al lector a significados cargados de valores connotativos y denotativos. El poliedro piramidal y su cúspide (teatro de eventos) adquieren así la naturaleza de un gran signo icónico en donde se conjuga, a través de la dialéctica de Paz, ese mundo desgarrado del sistema (como cultura) con el sintagma (como naturaleza) refugiado en los símbolos discontinuos que el lector ha correlacionado en el texto de *Posdata* [15].

Queda así puesto de manifiesto el hecho de que Octavio Paz ha mantenido durante todo el curso de la obra un mismo sistema semántico. Esta persistencia sistemática ha logrado dar a *Posdata* una estructura unitaria de los signos emitidos, lo cual ha dado a la obra esa tersura estética que la caracteriza. No importa el número de elementos involucrados en el sistema; lo fundamental es que las dimensiones semánticas se han articulado coherentemente sea con uno o con algunos de los elementos estructurales. La disposición de los elementos se ha organizado a veces en modelos binarios y antagónicos que parece que nos ubican dentro de la concepción aristotélica de la realidad percibida; otras se organizan en modelos ternarios en los que la síntesis constituye una tercera dimensión perceptiva y conceptual que nos ubica así en el campo del pensamiento dialéctico consciente del perspectivismo histórico.

Si *Posdata* refleja el carácter mexicano del cual ha dicho Paz que es un «haz de signos, un jeroglífico», la obra que ha servido de materia de estudio para la presente investigación participa de esa misma naturaleza. Este estudio no es sino la realización de uno de los muchos esfuerzos por descifrar los signos de ese haz y el significado de ese jeroglífico.

JORGE H. VALDIVIESO

Department of Modern Languages
A. G. S. I. M.
GLENDALE, Arizona
U. S. A.

---

[15] BROWER, *loc. cit.*

POSDATA

Lo mejor de mi juventud, eso que en tantas ocasiones permanece acobardado o soñoliento:. el entusiasmo, la capacidad de admiración, la vehemencia lúcida, el asombro, la energía que me vincula a la totalidad de lo real. Que fuese posible la genialidad en un adolescente: sólo con su lenguaje podría devolverte el regalo de esa fiesta de la inteligencia: Posdata. *Llegó ayer. Hoy lo tomo y lo apuro en un par de horas. Cuando era niño, mirar la profundidad de la distancia en la noche era un vértigo y una fascinación; era un imán y un sobresalto; era también la iniciación—precisamente:* iniciación, *pues comenzaba una dilatada ceremonia—de otra conciencia que participaba de la sofocante poesía de las cifras cósmicas y de la profunda realidad de la imaginación. Las estrellas eran eso y eran también un reto imposible—impasible. Después muy rara vez se alcanza esa oceánica emoción: con el nacimiento y el ejercicio del erotismo, con unos cuantos libros, algunas músicas, a veces con el desfigurado paraíso de escribir hasta el agotamiento. Hoy, en un domingo ofensivo: con visitas, familiares casuales y espacios vacíos como papeles cazamoscas, leo* Posdata. *Y con el vértigo, la fascinación y el sobresalto, la convicción de que hay una energía en el hombre —por tanto, en la existencia—superior a su desconcierto y sus tumbas. A esa energía sólo se la puede nombrar de manera muy pálida, insuficiente: es la inteligencia.*

Me decías: «Ha provocado una nube de indignación colectiva...» ¿Te extrañas? ¿Querías ser amado por ese libro? Tienen que odiarte, y ése es su homenaje. A los poderosos les has demostrado que esa máscara azteca con que cubrían su rostro para simular una ferocidad que proclaman provisional no es sino su rostro, sin dejar de ser máscara, tras la que ocultan el rostro más espantoso: el de su miedo, el antiguo terror de la cúspide de la tribu. A las próximas víctimas les has mostrado que la historia es lenta, la sangre muchas veces inútil y en ocasiones la fe insuficiente: que la existencia se resiste a ser despojada de su enigmática y tenebrosa impavidez. Desde el principio se veía venir esa interpretación de la pirámide, se veía venir el escándalo de los «mar-

xistas de metal», se veía venir la cólera de todos cuantos desperdician su vida única en la construcción de otra pirámide pigmea: una certidumbre, una cosmogonía grotesca. Se veía venir que todas esas coincidencias nacionales (Tlatelolco,. matanza, Zócalo, sacrificio) no eran sino encubiertos gestos de un azar matemático, devenido del lenguaje terrible del Espacio y del Tiempo en movimiento ilógico o prelógico. Y ahí, en el último tercio de esa aventura de la energía intelectual, los protagonistas son dos y únicos: el Espacio, el Tiempo; pues la Historia—esa «Historia» que tantos nombran para resguardarse de su propio temblor, la Historia desdentada y paranoica de Stalin, de Hitler, de los siervos de esos dos hechiceros—es ahí poco más que un feto, menos que un nacimiento. ¿Cómo pretender que se acepte que esos pavorosos protagonistas —el Espacio, el Tiempo—continúan siendo los seísmos que nos agitan? Muy pocos renuncian a suponer significado a sus propias caídas. Podía incluso aceptarse que esos dos protagonistas nos acompañan. ¿Pero que nos determinan? Eso era pedir demasiado. Y no lo suplicaste: lo has impuesto. El Espacio, el Tiempo—la turbulenta, sofocante, abrumadora y verdadera Historia—estaban ahí. Y resuelves caminar por ellos, como un agrimensor (¡aquel K. en las depravadas tierras del Castillo!), y mostrar el resultado de tus mediciones a tus contemporáneos: casi todos tienen que odiarte ahora, pues eres temible—como el que arranca la caperuza al brujo dejando un rostro devastado e infeliz ante los ojos de la tribu: que queda así desposeída de un fetiche que les resolvía su necesidad de adoración—. ¿Te extraña esa «nube de indignación»? Pero es siniestramente lógica. Tus adversarios te temen, pues no son por completo oligofrénicos. Y muchos de los que odian a tus adversarios se saben amados por ti, pero también compadecidos. Esto último no pueden perdonarlo: porque no pueden comprenderlo. Descifras el mensaje bestialmente emocional del Tiempo y del Espacio en la pirámide de hoy y creen que la matanza de Tlatelolco te es indiferente o que retomas ese osario como esqueleto para una metáfora. Entre su angustia, su pasión, el coraje y el pavor de su sacrificio, no pueden comprender que esa metáfora es la lágrima más ofensiva que podía caer sobre los modernos aztecas poderosos—la lágrima más desesperada que podía caer sobre cuantos hoy son aztecas porque no se les consiente ni siquiera ser mayas—. No es fácil ver en ese libro algo tan cuidadosamente acorralado por la inteligencia, un sentimiento que tu coraje viene encubriendo desde siempre: el sentimiento de la desolación. Y no es fácil verlo porque muchas veces aceptar la muerte parece menos desconcertante que aceptar la desolación. Quizá sea más difícil, sin embargo—y no has dejado de suponerlo—. Quizá sea necesario aceptar ambos retos: así te amarían. Pero ¿a quién servirías muerto?

Cuando eras embajador, muchos jóvenes se empeñaban en condenarte, pero no te leían o se negaban a descifrar tus líneas. Quise comprobarlo en México, meses antes de la matanza. Les respondí: os sorprenderá, mas no una sola vez. Fui profético. Les sorprendiste con tu dimisión, pero esa reconciliación comportaba un equívoco: creyeron que estabas, como ellos, dispuesto a morir prematuramente, de manera baldía. Hoy les sorprendes de nuevo: no deseas morir, respetas su muerte, pero no la elevas a ejemplo, con lo cual los amas y los compadeces. Desde bajo tierra los cadáveres de Tlatelolco, desde junto a las ratas los encarcelados, desde sus legítimos refugios los forajidos, se negarán una vez más a aceptar una inteligencia que los explica, que los reduce a hombres abandonados en el universo—lo que no desean ser jamás—. Ese libro es, pues, una nueva distancia que no has vacilado en aceptar. Un nuevo vacío en torno a tu rostro de solitario. Es también un supremo esfuerzo de amor: el de un amante que dice la brutal verdad con el oscuro deseo de retener lo que ama mediante ese vínculo siempre rehaciéndose que es la verdad: lo que a un tiempo fortifica y tritura. Soporta ahora como puedas tu inteligencia y tu piedad: solitario, como has estado siempre. Finalmente, el nuevo mundo azteca—el viejo mundo azteca—tal vez acabe consigo mismo y, por tanto, con todos nosotros. Pues la metáfora no habla sólo de México, sino de toda la tiera y de hoy: ¿no es así? Pero si esa aniquilación no sucede, ¿qué otra cosa lo habría impedido, sino la inteligencia?

* * *

El texto que antecede es el de una carta que envié a Octavio Paz el día 19 de abril de 1970. *Posdata* a un tiempo estimuló y deslumbró a mi lucidez. También a mi moral. En ese libro intenso y breve que interpretaba un hecho—la matanza de Tlatelolco—cuyos protagonistas fueron la fuerza bruta, el crimen, el llanto y el horrendo silencio que, como jauría de hienas invisibles, envuelve a los cadáveres, encontré que una interpretación verdaderamente afanosa y sincera de los sucesos más crueles de la Historia no debe conformarse con señalar los responsables y llorar a las víctimas. Que esa doble y complementaria actividad es un deber moral, pero que a ella debe agregarse el deber intelectual—moral también—de preguntarnos cómo es posible que a este majestuoso océano que puede ser la especie lo sacudan de pronto las tormentas de lo indeciblemente sanguinario y bestial. Que algunos procedimientos de interpretación del tejido de las comunidades son insustituibles, pero son incompletos. Que, por ejemplo, las leyes de las relaciones de producción

no pueden explicar ciertas catástrofes provocadas por una suerte de perturbación gigantesca en la que, en un instante dado, cientos, miles o millones de conciencias podridas acuden a la llamada de una proterva sincronía. Que la fiebre de la acumulación de bienes, cuando conduce a una vasta siembra de muertos, ya no obedece a la dialéctica del capital, sino a esa otra dialéctica de la demencia destructiva que acaso se amamanta pura y sencillamente en un terror enigmático, prieto, asesino: el terror de los que no consiguen tolerar a este miedo de ser frente a la muerte. Hay una lógica—inmoral—en el hecho de que unos cuantos miembros de la tribu deseen acumular bienes y objetos—vale decir: fetiches—a costa del esfuerzo, la alienación y la infelicidad del resto de la tribu: cierto concepto de la dicha confunde a la acumulación y la seguridad. Pero si esa acumulación crece de manera ridícula hasta ser disparatada, inútil, y ello a costa de los excesos de la explotación, estimulando así la dentellada de las rebeliones, y tras ello echando a rodar la maquinaria represiva hasta lograr una infección de muertos, entonces debemos suponer que en el origen de esa manía de acaparar, a un precio tan siniestro y peligroso, hay ya algo más que leyes económicas: ahí hay ya la locura, algo a menudo pavoroso que reintroduce en la conciencia ese seísmo que motiva las religiones, que esconde en la tierra a los muertos, que guarda riquezas en las tumbas, que, en fin, aúlla en la noche, aterrado por las estrellas impasibles, esas titilaciones de la memoria general del mundo. En *Posdata* encontré que para aproximarnos a ciertos fenómenos civiles en que crecen como la hiedra la oculta perversión y la impresionante espesura del hombre, esos fenómenos civiles en que aflora algo tajantemente criminal o en que rebrilla el sacrificio colectivo, en que la cobardía o el coraje alcanzan de repente estaturas inesperadas, es necesario no limitarnos a señalar los responsables y llorar a las víctimas: hay que acercarle a nuestro asombro, nuestro dolor y nuestra cólera esos escalofríos entretejidos que nombramos con dos palabras casi inconcebibles—Tiempo, Espacio—y que quizá quieren nombrar, repito, a la perpleja vida y a la inexorable interrogación en que la muerte la transforma. Tiempo, Espacio, congoja, amor, coraje, cobardía: esos hilos tejidos forman el tapiz de los hombres.

Todo esto es un asunto viejo. En *Posdata* no se inventaban la fiesta y el tormento de pensar. Lo nuevo en ese libro es que esta reflexión la lleva a cabo Octavio Paz cuando aún está sonando a grito la sangre de los sacrificados. Escribir casi al pie de la matanza un texto que no es superficial y que no es maniqueo, elaborar una interpretación no complaciente en el momento más clamoroso de las lágrimas, presupone una bravura intelectual poco común en tiempos como éste. Hoy existen demasiados poetas incapaces de discrepar de sus propios lectores o, para

decirlo con más exactitud, incapaces de mostrar la discrepancia que en un instante dado pueden sentir en lo más íntimo y secreto de su conocimiento. Así no ha sido nunca Octavio Paz. El ama a sus lectores, pero sin masoquismo. Y cuando considera obligatorio arriesgarse a perderlos no vacila jamás. Conozco pocos escritores en el mundo moderno tan capaces de asumir la soledad que puede sobrevenir a la elaboración de una opinión inoportuna. En suma, Octavio Paz es esa clase de alto escritor moral que no oculta, pero tampoco manipula nunca sus propias opiniones. Para nosotros, sus discípulos, es ésa una de las más valiosas y estremecedoras lecciones que en él podemos aprender, si tenemos coraje para ser esa clase de aprendices.

Con esto he señalado la triple gratitud de que pude gozar hace ocho años, en mi primera lectura de *Posdata.* Mi gratitud ante la inteligencia tempestuosa de este gran averiguador de los rincones de la conciencia y de la Historia. Mi gratitud ante la permanente tensión poética, que no sólo llena de severos escalofríos a su poesía, sino también a su prosa total: en *Posdata* concretamente, la presencia del Tiempo y del Espacio impone a la reflexión sobre la Historia esa dimensión mineral, misteriosa, implacable, de que jamás debiera prescindir un poeta. Y, finalmente, mi gratitud ante el esplendor de un coraje intelectual que nos recuerda una vez más que nuestro oficio es, ante todo, una forma de dignidad, una forma de primacía moral a la que nos está prohibido desoír, aunque en ocasiones el ejercicio de opinar nos empuje (pero ello nunca sucede de modo permanente) al laberinto de la soledad. De otro modo: para mí, leer a Paz es experimentar la gratitud de quien se beneficia del resplandor con que la inteligencia pertrecha a la aventura de pensar, del resplandor que desde la tensión poética da a nuestra intimidad alimento y grandeza y del gran resplandor con que alumbra el camino de la vida civil la bravura intelectual.

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID-3

EL ARTE DE LA COMBINATORIA EN "EL DESCONOCIDO DE SI MISMO"

La experiencia de ensamblaje de diferentes fragmentos de poemas y ensayos de Octavio Paz llevada a cabo por Julián Ríos en *Teatro de Signos / Transparencias,* revela la dinámica de la permutación de una obra literaria que aparece como una constelación de fragmentos. En ella, paréntesis, guiones, elipsis verbales—entre otros—son mecanismos de segmentación que posibilitan y potencian la desestructuración de la galaxia discursiva, como ocurre en la combinatoria poética a la que reiteradamente se ha referido Octavio Paz.

En este libro de *Teatro de Signos / Transparencias* [1] se reúnen fragmentos poéticos o de ensayos procedentes de diversos libros de Octavio Paz. Polarizados por su concepción del erotismo, pasan a configurar un nuevo libro que concilia la meditación del ensayo con el coloquio profundo de la intimidad del poema. Conviene citar las palabras introductorias de Ríos para comprobar hasta qué punto se textualizan en esta obra las ideas de una combinatoria, es decir, la variabilidad de la obra en todos sus niveles: *Teatro de Signos* y su reverso *Transparencias* es uno de los trayectos (encarnación ↔ desencarnación) de un libro en que el lector puede «partir, repartir e *incorporar* las diferentes partes del cuerpo textual». Esta lectura generativa (juego erótico: *jouer),* movimiento de la escritura. «La escritura/lectura como actividad lúdica *(play,* en todos los sentidos de la palabra, sobre todo en el erótico) y el lector como autor/actor siempre en escena, en el juego, dispuesto a *jouer lui-même sa pièce*». «*Teatro de Signos*—montaje, *mise en scène,* reparto de fragmentos que ponen en juego toda la obra de Octavio Paz—aspira a ser juego, fiesta, festín del *corpus escrito,* teatralización del lenguaje» [2].

Teatro de Signos representa una forma de lectura de una de las múltiples posibilidades que ofrece el mecanismo de la combinatoria de Octavio Paz. El procedimiento puede ilustrarse a través de un texto determinado, como es el ensayo dedicado al poeta portugués Fernando Pessoa, *El desconocido de sí mismo* [3].

---

[1] OCTAVIO PAZ, *Teatro de signos.* Selección y montaje de JULIÁN RÍOS. Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.

[2] IDEM, prólogo de JULIÁN RÍOS, sin número de página.

[3] OCTAVIO PAZ, «El desconocido de sí mismo», en *Cuadrivio,* Joaquín Mortiz, México, 1969, páginas 131-163, y en *Los signos en rotación,* Alianza Editorial, Madrid, 1971, págs. 103-196.

Todo ensayo puede considerarse como obra literaria de condición dialógica [4]. Es decir, el texto, a través de la citación, a través de la alusión [5] se presenta como «absorción de» y «replica a», otro texto, formulado como libro, contexto cultural o semiótico. Esta combinatoria de texto es lo que se conoce con el nombre de intertextualidad [6].

El ensayo de Octavio Paz es particularmente sensible al dialogismo y las dificultades que presenta al investigador residen, precisamente, en el alcance translingüístico que aporta, mediante textos subyacentes que se proyectan en un entorno de relaciones que es preciso reconstruir para no dejar escapar el sentido y la fuerza poética que este procedimiento confiere a la prosa ensayística de Octavio Paz.

En el ensayo *El desconocido de sí mismo,* este carácter dialógico domina la concepción del espacio textual, que podemos explicar como la productividad de un acto doble, escritura y lectura a la vez. Como dice Julia Kristeva—cuyas teorías se aplican aquí—, no se trata de un diálogo entre el Sujeto y el Destinatario, el escritor y el lector, sino un diálogo que ocurre en el acto mismo de la escritura, donde el que escribe es el mismo que lee: «tout en étant pour soi même un autre» [7].

Dentro de este mismo orbe teórico, otro concepto se hace presente en la descripción textual de *El desconocido de sí mismo.* Es el concepto de *paragrama* que designa un modelo de funcionamiento del lenguaje poético que se da como consecuencia de este dialogismo.

Lo importante y representativo del paragrama es la idea de parejas oposicionales no exclusivas (esto es, contradicciones asumidas en un todo, como sucede en un texto dialéctico) que configuran una unidad mínima del lenguaje literario que se denomina *doble* [8]. Este término se usa no en el sentido de la diada significante/significado, sino en el de Una

[4] La consideración del ensayo como discurso de carácter dialógico se establece por algunas características generales del ensayo como la referencia a la situación alocutiva, en la alusión a varios marcos de referencias como textos citados subyacentes que orientan el proceso de significación y, por último, la presencia de elementos metalingüísticos, definiciones y denominaciones que aparecen en el ensayo.

[5] Como afirma Nicole Guernier, «la cita y la alusión—la referencia—en el texto son una brecha abierta a la violencia exterior, cuya irrupción contribuye a constituirlo» en: «L'Impósible de George Bataille», ensayo de descripción estructural en A. J. GREIMAS y aa. vv., *Ensayo de semiótica poética,* Planeta, Barcelona, 1976, pág. 144.

[6] En la teoría de Julia Kristeva el texto es un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto, por tanto, es una productividad... y constituye una permutación de textos, una *intertextualidad:* en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos: JULIA KRISTEVA, *El texto de la novela,* Editorial Lumen, Barcelona, 1974, pág. 15.

[7] JULIA KRISTEVA, «Pour une semiologie des paragrammes», *Recherches pour un semanalyse essais,* Edit. Du Seuil, París, 1969, págs. 174-206.

[8] La noción de *doble,* resultante de una reflexión sobre el lenguaje poético (no científico), designa una espacialización y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). JULIA KRISTEVA, *El texto de la novela,* Editorial Lumen, Barcelona, 1974, pág. 124.

y Otra. Como ejemplos se pueden citar las parejas: naturaleza y sociedad, individuo y grupo. Desde este punto de vista, el texto literario se presenta como un sistema de conexiones múltiples que se podrían describir como una estructura de redes paragramáticas [9].

El paragrama básico en *El desconoçido de sí mismo* se da como la expansión de la función disyuntiva de *irrealidad-realidad* que organiza el texto y que se transpone dialécticamete en una combinatoria diferente. Es, por tanto, la evolución de la combinatoria lo que da cuenta de la transformación del texto en un movimiento dialéctico, que es lo que sigulariza este ensayo.

No significa esto que la pareja oposicional sea iterativa léxicamente, sino que el sentido de oposición se desliza a través de las secuencias equivalentes a Una y Otra para organizar conjuntos superiores al enunciado que aludan a *irrealidad* (de la vida cotidiana) o *realidad* (de sus obras de ficción). Tales conjuntos pueden ser los períodos, los parágrafos, textos citados o aludidos de cuya combinatoria depende la transformación textual, la estructuración de un ensayo. Así, entre los límites de oposición de sentido que la vida y la obra del poeta, Fernando Pessoa, pudieran significar para algunos y aun para el propio poeta, en este ensayo, Octavio Paz deja al descubierto ese espacio de realidad sensible que posibilita la reabsorción de las contradicciones.

Paradigmáticamente el ensayo nos remitirá—en relación a la historia de Pessoa—al tránsito entre la *irrealidad* de su vida cotidiana y la *realidad* de sus ficciones: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, sus heterónimos y Fernando Pessoa como discículo de Caeiro.

Tales líneas de oposición atraviesan el sentido de todo el ensayo. Las convergencias, divergencias y permutaciones en la plasmación del orden existencial del poeta, constituirán la estructura de relaciones móviles del ensayo y permitirán su avance escriptural, en el sentido de la progresividad del texto. De su principio a su fin.

Segmentación del ensayo

Si se procede a segmentar el texto temáticamente, el ensayo admite una división en dos partes:

La primera parte comprendería el primer parágrafo que se enuncia opositivamente al comienzo y que tendría la calidad de exordio del ensayo:

---

[9] Estas redes o «réseaux paragrammatiques» se constituyen en el grafismo dinámico y espacial que designa la pluridetermінación del sentido. El término *réseau* reemplaza la univocidad (la linealidad), englobándola, y sugiere que cada conjunto (secuencia) es resultado y comienzo de una relación plurivalente. «Pour une semiologie des paragrammes», *op. cit.*, pág. 183.

«Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía.»

«Su historia podría reducirse al tránsito entre la *irrealidad* de su vida cotidiana y la *realidad* de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y, sobre todo, el mismo Pessoa.»

La formulación del tema, por tanto, se organiza en la disyunción del paradigma sémico que le sirve de base: *irrealidad-realidad* y de su correlativa transformación mediante términos o conjuntos sustitutivos que se dan en las relaciones sintagmáticas.

«Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía.»

«Pessoa, que dudó de la realidad de este mundo, aprobaría que fuese directamente a sus poemas.»

«Nada en su vida es sorprendente. Nada, excepto sus poemas.»

«No creo que "su caso" lo explique; creo que a la luz de sus poemas, "su caso" deja de serlo.»

«Su secreto, por lo demás, está escrito en su nombre. Pessoa quiere decir persona en portugués y viene de persona, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa.»

«Así, no es inútil recordar los hechos de su vida, a condición de saber que se trata de las huellas de una sombra.»

«El Fernando Pessoa es otro.»

Porteriormente, los parágrafos se ordenan por separado en el siguiente orden:

A) Los primeros contienen referencias biográficas que confirman el aserto de que «Los hechos de su vida son la huella de una sombra», que metaforiza la existencia del poeta Fernando Pessoa.
B) Los siguientes se refieren a sus primeros poemas, a su filiación literaria (Milton, Shelley, Keats, Poe), al simbolismo, al «saudosismo», a su labor de crítico, a su creación dispersa para culminar en la invención de los heterónimos y de sí mismo (el discípulo, el iniciado).

El conjunto de ambos tipos de secuencia se organizaría bajo el mensaje combinatorio en que converge la oposición inicial y que se sintetiza en:

«El tema de la enajenación y de la búsqueda de sí mismo... es algo más que un tema: es la sustancia de su obra.»

«En esos años se busca; no tardará en inventarse.»

La segunda parte corresponde a «La *realidad* de la obra de ficción», que en la estructuración del ensayo se postula como antinómica de la primera parte.

Sirve de introducción a esta segunda parte el tema de la invención o irrupción de los heterónimos, que se presenta en dos formas:

1. Como texto preexistente: una carta de Pessoa al poeta Adolfo Cassais Montoniro, y
2. Como exposición figurativa de las relaciones del conjunto de los heterónimos.

1. Texto preexistente

> «Por ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Pergeñé unas cosas en verso irregular (no en el estilo de Alvaro de Campos) y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa, entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello (había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis). Año y medio, o dos años después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sá-Carneiro, inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido—fue el 8 de marzo de 1914—, me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podía definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, *El guardián de rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Esa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí sin parar *Lluvia oblicua,* de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente. Fue el regreso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. O mejor, fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro, traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente, unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo *veía.* Y de pronto, derivación opuesta de Reis, surgió impetuosamente otro individuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la *Oda triunfal,* de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene. No sé qué podría agregarse a esta confesión.»

Como se puede observar, la cita cumple una función dialógica, puesto que se trata de un enunciado como enunciación reproducida. Según la teoría de V. Voloshinov, el enunciado citado y el enunciado que cita pueden entrar o no en continuidad. Lo dialógico se enfatiza justamente cuando hay ruptura de la continuidad discursiva. Es lo que ocurre en el ensayo *El desconocido de sí mismo.* Se observa en la yuxtaposición

de otros textos que a modo de conjetura pretenden explicar la existencia de los heterónimos. El resultado es la organización polifónica de estos textos con todos los matices de polémica, ironía y humor que es dado esperar en la heterogeneidad de estos textos:

> «— La psicología nos ofrece varias explicaciones. El mismo Pessoa, que se interesó en su caso, propone dos o tres. Una crudamente patológica: "Probablemente soy un histérico-neurasténico"... y esto explica bien o mal el origen de los heterónimos.»
>
> «— Yo no diría bien o mal, sino poco. El defecto de estas hipótesis no consiste en que sean falsas: son incompletas. Un neurótico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿Es un enfermo? El neurótico padece sus obsesiones; el creador es dueño y las transforma...»
>
> «— Lo mismo sucede con la hipótesis "ocultista», a la que Pessoa, demasiado analítico, no acude abiertamente, pero que no deja de evocar. Sabido es que los espíritus que guían la pluma de los mediums, inclusive si son los de Eurípides o Víctor Hugo, revelan una desconcertante torpeza literaria.»
>
> «— Otros aventuran que se trata de una "mistificación". El error es doblemente grosero: ni Pessoa es un mentiroso ni su obra es una superchería. Hay algo terriblemente soez en la mente moderna: la gente, que tolera toda suerte de mentiras indignas en la vida real, y toda suerte de realidades indignas, no soporta la existencia de las fábulas.»
>
> «— Y eso es la obra de Pessoa: una fábula, una ficción.»

Para Octavio Paz, ésta es la explicación definitiva. En ella se funda la autenticidad de los heterónimos:

> «y la autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética, de su verosimilitud. Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a vivirlos y a crearlos; lo que cuenta ahora no es que hayan sido necesarios para su autor, sino si lo son también para nosotros. Pessoa, suprime al lector, no dudó de su realidad. Reis y Campos dijeron lo que quizá nunca habría dicho. Al contradecirlo lo expresaron, lo obligaron a inventarse».

2. Ideograma de la combinatoria

La idea de la combinataoria culmina en el texto a través del complejo significante que forman estos cuatro nombres: Caeiro, Campos, Reis y Pessoa [10]. Sobre esta conjunción, Octavio Paz diseña ideográficamente

[10] A juicio de Jakobson, «las pretendidas incoherencias y contradicciones en los escritos de Pessoa reflejan en realidad el 'diálogo interno' del autor 'hipostasiado' en una complementariedad de tres poetas imaginarios: Alberto Caeiro y sus discípulos Ricardo Reis y Alvaro de Campos. 'Estos poetas' nacieron de la imaginación del poeta (Pessoa), que dota a cada uno de ellos con una biografía particular y de un ciclo de poemas muy personales, tanto por sus tendencias artísticas como por su filosofía». Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Editions du Seuil, París, 1973, pág. 464.

la posición y la relación dialéctica de cada uno respecto a Caeiro y de ellos entre sí. La bombinatoria organiza las combinaciones dadas del conjunto y confiere a la vez movilidad a las unidades representativas y complementarias entre sí.

En el ideograma, los elementos icónicos que representan (espacio sideral-sol-astros) aparecen sustituidos por la imagen de una constelación [11]:

> «Caeiro es el sol y en torno suyo giran Reis, Campos y el mismo Pessoa.»
>
> Reis cree en la forma
Campos en la sensación
Pessoa en los símbolos } Caeiro no cree en nada. Existe.

A través de esta configuración se descubren dos oposiciones:

1. *Espacial*. En el diseño de la imagen se descubren dos espacios. Un espacio *invariable* en que domina sol-Caeiro.
   Otro, *variable* por el desplazamiento indicado por el verbo «girar» que dinamiza el conjunto de los astros y de los nombres de los poetas. Mediante este verbo, se anticipa, por tanto, la idea de cambio, la combinatoria de conjunciones y disyunciones entre los heterónimos.
   En la constelación, el sol—núcleo de plenitud magnética sin el cual no sería posible la existencia de los elementos astrales que giran en torno suyo—aparece como centro de atracción. El diseño circular (que configura la cadena sintáctica de la prosa) instaurado en la correlación de unidades significativas homólogas:

   > «El sol es la vida henchida de sí.»
   >
   > «El sol no mira porque sus miradas son rayos convertidos en calor y luz.»
   >
   > «Pessoa no tiene conciencia de sí porque en él pensar y ser son uno y lo mismo.»

   se establece sobre rasgos sémicos comunes entre lo que el sol y lo que Caeiro significan en el contexto común del mito. La relación de identidad entre uno y otro permite la transferencia de sentido de todos los predicados referidos a sol, a Caeiro y a la vez la permutación de sol por Caeiro:

[11] El término «constelación» en la obra de Octavio Paz se asocia a Mallarmé, tanto explícitamente en la serie de ensayos dedicados a este autor o a su poema «Un Coup de des» como implícitamente en la configuración tipográfica de sus poemas y en el valor concedido a la combinatoria.

«El sol no tiene conciencia de sí porque en el pensar y ser son uno y lo mismo.»

En consecuencia, se hacen intercambiables las ideas de plenitud, inmanencia, autosuficiencia que el ideograma de la constelación permite descifrar y transponer al poeta arquetípico que representa Caeiro.

2. *Metalingüística.* El ideograma indica, además, una oposición implícita, que a nivel de superficie estaría significando la pareja antitética: *creer-no creer* que opone todos los heterónimos a Caeiro. La denominación de metalingüística de esta oposición se basa en la distinción semántica que el autor establece entre «existencia» y «conciencia», o tal vez entre dos sentidos del concepto existencia. El primero, fiel a la tradición, conserva el sentido de sustancialidad que le confirió Aristóteles y que adoptó la Filosofía clásica. El segundo, en cambio, adhiere a la concepción existencialista. La pregunta por el sentido del ser, dispersa en la obra de estos poetas, parece confirmarlo.
En el texto, estas oposiciones se constituyen en un doble plano: en el semiológico y en el de manifestación [12].

Plano semiológico y semántico

En el ensayo, en la parte correspondiente, lo semiológico se aprecia en el recurso ideográfico que formula figurativamente la sustancialidad como una forma de energía natural que se proyecta a otros. La figuración astral reproduce el significado simbólico del sol. El ideograma se constituye en soporte ambivalente del símbolo solar y del «poeta inocente» que lo sustituye.

Lo semántico permite oponer esta concepción del «poeta inocente» al «poeta real». La conjunción de ambas concepciones permitirá en este y en otros ensayos vislumbrar un arquetipo de Poeta.

Esta idea del arquetipo de Poeta correspondería a un tercer entorno más general que explicaría las laberínticas conexiones que organizan las redes paragramáticas características del texto de Paz, que diseñan la situación del poeta moderno.

El primer entorno, el que recubre la primera oposición en el arquetipo del poeta inocente «a partir del que se configura la existencia» el mundo y la poesía de Caeiro. En la reconstitución de ese entorno, se

[12] Nivel semiológico: «Podría decirse que la semiología constituye una especie de significante que, tomado en consideración por un nivel anagógico cualquiera, articula el significado simbólico y lo constituye en red de significaciones diferenciadas». Cita de A. J. Greimas reproducida por Julia Kristeva en *El texto de la novela*, Editorial Lumen, Barcelona, 1974, pág. 14.

puede recordar que en el mito se postula la existencia de un «poeta inocente» por cuanto se presupone una armonía entre el mundo y el yo. La relación estructural entre la vivencia y la creación poética, que es lo que Caeiro ejemplifica, carece de diferencia cualitativa. El mundo de Caeiro es el mundo de un «poeta inocente» que cree:

> «el mundo existe porque me lo dicen los sentidos y al decírmelo me dicen que yo también existo.»
> «si Caeiro habla es porque el hombre es un animal de palabra, como el pájaro es un animal alado. El hombre habla como el río corre o la lluvia cae.»
> «el "poeta inocente" no necesita nombrar las cosas; sus palabras son árboles, nubes, arañas, lagartijas. No esas arañas que veo, sino estas que digo.»
> «Caeiro se asombra ante la idea de que la realidad es inasible: ahí está, frente a nosotros, basta tocarla, basta hablar.»

En la concepción de «poeta inocente» se da por supuesto la falta de conciencia. En apoyo de este entorno reconstruido recurrimos a Jung y al propio Paz. A Jung para consignar que en la época primitiva la conciencia todavía no pensaba, sino percibía. El pensamiento era objeto de la percepción interna, no era pensado sino como fenómeno, algo así como oído y visto. «El pensamiento era esencialmente revelación, no era algo que se descubría, sino algo que se imponía o convencía por su facticidad inmediata.» El pensar precede a la conciencia del yo primitivo y éste es antes su objeto que su sujeto [13]. Recurrimos a Paz después de observar cómo la idea del mito participa a menudo en sus reflexiones sobre poesía. En *El arco y la lira,* Paz hace referencia a la relación entre lenguaje y mito a través del símbolo. «Lenguaje y mito—dice—son vastas metáforas de la realidad. Ambos son esencialmente simbólicos. Pese a que la esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre en las metáforas, advierte que la palabra 'sin embargo' no es idéntica a la realidad que nombra 'pues' entre el hombre y las cosas y más hondamente entre el hombre y su ser se interpone la conciencia de sí», la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar esa distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo a las limitaciones que su ser le impone [14].

Desde esta perspectiva, Caeiro es el prototipo, el «poeta inocente» que reclama «el entrevisto acuerdo paradisíaco». Reis, Campos y Pessoa

---

[13] C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo,* Editorial Paidós, Buenos Aires, 1970, pág. 40.
[14] Octavio Paz, *El arco y la lira,* Fondo de Cultura Económica, México, 1970, págs. 34-36.

simbolizan la nostalgia o el presentimiento de esa unidad, los tres intentan trascender las limitaciones de su ser. Campos y Pessoa, en términos dramáticos, buscan abolir su conciencia y lo logran transgrediéndose a sí mismo. Reis, en la perfección y el equilibrio, se defiende de su conciencia hasta aniquilarla igualmente que los otros. Pese a las diferencias entre Caeiro y los otros heterónimos (Pessoa, inclusive), hay entre ellos un rasgo común:

> «En todos ellos hay partículas de negación o irrealidad.»

En conclusión, el desciframiento del ideograma conduce a verificar la relación de dependencia entre Caeiro y Reis, Campos y Pessoa como un conjunto y la interdependencia entre cada uno de los componentes de este conjunto:

> «El "poeta inocente" es un mito, pero un mito que funda la poesía.»
> «Caeiro es todo lo que no es Pessoa y además todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza.»
> «Reis, Campos y Pessoa dicen palabras mortales y fechadas, palabras de perdición y dispersión: son el presentimiento o la nostalgia de la unidad.»

La dialéctica de la combinatoria

El conjunto integrado en el ideograma a continuación se desglosa en una enumeración de los componentes. Cada uno asume un punto de referencia que momentáneamente organiza las relaciones del conjunto. Sin embargo, el juego dialéctico se ejerce siempre más o menos en el mismo sentido—tiempo y espacio—y en la misma forma: conjunciones y disyunciones. Todo ello conforma un lenguaje textual de antinomias y afinidades que se engendra en la voz central del autor en el doble proceso de escritura y lectura a la vez.

Alvaro de Campos

Alvaro de Campos es el opuesto directo de Caeiro:

> «Alvaro de Campos es el otro extremo.»

Dos obras de Campos sirven a Paz para insistir en esta dialéctica. La *Oda triunfal* y *Tabaquería* representan, respectivamente, el instante de aproximación con Caeiro y su inevitable distanciamiento. El primer poema, pese a las comparaciones posibles con los poemas de Whitman, Valery Larbaud o los futuristas no tienen mucho en común con ellos.

El paisaje mecánico—familiar en todos ellos—aquí no es signo de romanticismo a lo Whitman, que cree en la compatibilidad de la máquina y el hombre natural. Tampoco es signo de epicureísmo, como ocurre en Valery Larbaud. Su relación con el futurismo es sólo aparente. En sus poemas no hay idea visionaria que anuncie el advenimiento de una nueva especie humana semejante a la máquina. En su paisaje, en el movimiento incesante de las máquinas, en el ruido ensordecedor de los mecanismos en actividad, Alvaro de Campos experimenta el vértigo de la aniquilación:

> «Campos quisiera ser triturado por esas hélices furiosas».
>
> «La *Oda triunfal* termina en un alarido; transformado en bulto, caja, paquete, rueda; Alvaro de Campos pierde el uso de la palabra: silba, chirría, repiquetea, martillea, traquetea, estalla.»
>
> «La palabra de Caeiro evoca la unidad del hombre, la piedra y el insecto; la de Campos, el ruido incoherente de la historia.»
>
> «Panteísmo y panmaquinismo, dos modos de abolir la conciencia.»
>
> «*Tabaquería* es el poema de la conciencia recobrada.»

Marca, de esta forma, una distancia no siempre infranqueable entre uno y otro, porque la duda subsiste más allá de la pregunta:

«¿Dónde está la realidad, en mí o en Esteva?»

En ese escepticismo, surge una nueva conciliación.

Tiempo y espacio

Dentro de esta organización, el *tiempo,* concebido como la sucesión de instantes presentes, permite establecer importantes distinciones. En el texto se afirma:

> «Campos es el extremo opuesto de Caeiro.»

Pero ¿en qué sentido debemos entender esta oposición? La ordenación de los enunciados nos da lo siguiente:

1.° La distinción:

> «Caeiro vive en el presente intemporal de los niños y de los animales.»
> «El futurista Campos, en el instante.»

2.° La integración:

> «viven fuera de la historia».

3.º Una nueva distinción:

> «Caeiro vive en la plenitud del ser.»
> «Alvaro de Campos, en la extrema privación.»

Diferencias de contrarios que se concilian posteriormente:

> «Presos en el instante, Caeiro y Campos afirman de un tajo el ser o la ausencia de ser.»

No es, por tanto, el concepto de tiempo lo que más interesa, sino el modo de vivir el tiempo. En este sentido se debe entender la oposición. Es por esto que la enunciación temporal que une y separa a los heterónimos implica una serie de enunciados que se apoyan recíprocamente en un juego de relaciones dialécticas. Lingüísticamente, estas relaciones se organizan en un sistema de isotopías [15], cuya homogeneidad de significados se pone en suspenso y aún se contradice transitoriamente en la búsqueda del exacto sentido de oposición.

La afirmación de que Campos es el opuesto de Caeiro hace presuponer que ambos heterónimos conciben el tiempo como una sucesión de instantes presentes. La distinción radica en el modo de sentir el tiempo, para uno, la plenitud; para el otro, «la extrema privación». Dos modos de sentir el tiempo que se yuxtaponen mediante el mecanismo del pensamiento dialéctico:

1. La afirmación de la diferencia (presente intemporal-instante).
2. La negación de esta diferencia (ambos viven fuera de la historia).
3. La negación de la negación (plenitud del ser-extrema privación).

Este último punto se presenta como la resultante de un proceso de conjunciones y disyunciones que finalmente consigue «manifestar» [16] el sentido subyacente en el enunciado fundamental:

[15] El concepto de isotopía se relaciona con la redundancia gramatical. Sin embargo, las categorías gramaticales no bastan para dar cuenta ni de las isotopías ni de las variaciones isotópicas de las grandes unidades estilísticas del discurso ni del discurso en su totalidad. En términos generales, isotopía designa un plano de significación homogéneo. En este ensayo los planos de significación son heterogéneos, y esta heterogeneidad es el efecto de la correlación de diferentes textos insertos en la globalización del ensayo, textos «que se dejan leer» dentro de él. Sobre isotopía: A. J. GREIMAS, «Isotopía del discurso», *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973, págs. 105-153.

[16] Greimas distingue dos modos de existencia de la significación que designa operatoriamente como universo de la inmanencia y universo de la manifestación. La relación entre los dos universos es la presuposición recíproca. Vinculados ambos constituyen el universo semántico. La distinción entre universo inmanente y universo semántico no impide demostrar que ambos dan cuenta del mismo fenómeno, «constituyen una especie de vasos comunicantes de forma que el universo inmanente puede ser reconstruido a partir de la manifestación; ésta, por su parte, debe poder deducirse del modelo inmanente». *Op. cit.*, págs. 105-153.

«Campos es el opuesto directo de Caeiro.»

Este enunciado desempeña en el enunciado que le corresponde una doble función de tesis y síntesis a la vez. Su sentido contiene todos los rasgos que descompone el pensamiento dialéctico mediante operaciones de distinción e integración sucesivas. En este recurso puede apreciarse lo que algunos lingüistas denominan el doble movimiento de virtualización y actualización «del lenguaje». En el texto se explica a través de la propiedad retrospectiva del lenguaje, de la posibilidad de volver a frases ya enunciadas, de restaurar su sentido y de proyectarlo con una amplitud mayor, con más fina precisión. Así, al referirse Octavio Paz a «Tabaquería», dice:

«Campos comienza por afirmar que la única realidad es la sensación.»
«Unos años después se pregunta si él mismo tiene alguna realidad.»

o

«Al abolir la conciencia de sí, Caeiro suprime la historia.»
«Ahora es la historia la que suprime a Campos.»

de esta forma, el enunciado, en su organización cíclica sugiere la dinámica del dialogismo, el ir y venir de lo uno a lo otro. Se proyecta así un volumen espacial al mensaje. Al reanudar el tema de «la abolición de la conciencia» se percibe ahora como en tercera dimensión, confiriendo un sentido de mayor realidad sensible a la comunicación. Hay una especie de reapropiación de lo adquirido, de lo que ha sido significado y que reproduce «la exploración de la palabra en el campo de lo posible» aportando una funcionalidad de síntesis al enunciado inicial.

En esta densa organización de los enunciados, *el espacio*—como forma de relación—no es sino una confirmación esencial de esta diferencia en la captación del tiempo:

«Para el primero su aldea es el centro del mundo.»
«El otro cosmopolita no tiene centro, desterrado de ese ningún lado que es todas partes.»

El parecido entre ambos se manifiesta en otros planos de existencia, que podríamos calificar como formas de estilo:

1. Estilo de escribir:

«Sin embargo, se parecen:
Los dos cultivan el verso libre,

Los dos atropellan el portugués,
Los dos no eluden los prosaísmos.»

2. Estilo (de personalidad):

«No creen sino en lo que tocan,
Son pesimistas,
Aman la realidad completa,
No aman a sus semejantes,
Desprecian las ideas,
y viven fuera de la historia.»

Tanto las oposiciones como las afinidades no dejan de predicar la complementariedad de estos heterónimos.

Reis

Por su parte, Reis es el contrario directo de Campos:

> «La exageración sonámbula de Campos se convierte, por un movimiento de contradicción muy natural, en la precisión exagerada de Reis.»

En los versos de corte clásico de su obra, Reis profesa un temperado estoicismo y epicureísmo, su *Antología griega* es un conjunto de epigramas, odas y elegías de «forma admirable y monótona como todo lo que es perfección artificiosa».

Como Caeiro y Campos también vive fuera del tiempo:

> «Ha escogido vivir en una sagesse intemporal.»
> «Su estoicismo es "una manera de no estar en el mundo, sin dejar de estar en él".»

Forma y filosofía afirman su obra, pero ninguna lo defiende de la verdad que adivina:

> «él tampoco existe».

Octavio Paz cita una estrofa de un poema de Reis y destaca en él:

> «una lucidez más penetrante que la exasperada de Campos.»

El poema dice:

No sé de quién recuerdo mi pasado,
Otro lo fui, ni me conozco
Al sentir con mi alma

Aquella ajena que al sentir recuerdo.
De un día a otro nos desamparamos.
Nada cierto nos une con nosotros,
Somos quien somos y es
Cosa vista por dentro lo que fuimos.

Nuevamente el tiempo es centro de oposición. A Reis y a Pessoa hace notar Paz:

«Los une el sentimiento del tiempo no como algo que pasa frente a nosotros, sino como algo que se vuelve nosotros.»

«Reis y Pessoa se pierden en los vericuetos de sus pensamientos, se alcanzan en un recodo y, al fundirse con ellos mismos, abrazan una sombra.»

La inexistencia de Reis queda también confirmada.

PESSOA

La relación de Pessoa con los heterónimos queda definida en los siguientes términos:

«al contradecirlo, lo expresaron; al expresarlo, lo obligaron a inventarse: en suma, él mismo se convierte en una de sus obras.»

O también:

«Caeiro, el "poeta inocente", es lo que no pudo ser Pessoa. Campos, el "dandy vagabundo", lo que hubiera podido ser y no fue. Ambos son las imposibles posibilidades de Pessoa.»

En el último párrafo, Octavio Paz se refiere principalmente a dos de las obras de Pessoa: *Mensagem,* «un libro esotérico» destinado a cantar las glorias de Portugal y el *Cancionero:*

«mundo de pocos seres y muchas cosas».

Paz observa la ausencia de la mujer:

«sin mujer, el universo sensible se desvanece, no hay tierra firme ni encarnación de lo impalpable.»

Igualmente alude a la carencia de pasiones que define como:

«ese amor que es deseo de un ser único, cualquiera que sea».

En cambio:

> «Hay un vago sentimiento de fraternidad con la naturaleza: árboles, nubes, piedras, todo fugitivo, todo suspendido en un vacío temporal.»
> «*Irrealidad* de las cosas, reflejo de nuestra *irrealidad*.»
> «Hay negación, cansancio y desconsuelo.»

La alusión al *Livro de Desassossego,* del cual sólo se conocen fragmentos, confirma el clima espiritual descrito por Paz y que Pessoa define como *límite espiritual de la Hora Muerta.*

Es precisamente este clima espiritual lo que permite la asociación entre el sentido de la obra de Pessoa y la imagen de poeta moderno que sustenta Octavio Paz:

> «el poeta es un hombre vacío, que en su desamparo crea un mundo para descubrir su verdadera identidad.»
> «toda la obra de Pessoa es búsqueda de la identidad perdida».

El nihilismo creciente de Pessoa se condensa en el movimiento dialéctico de los enunciados siguientes, que organiza la totalidad del ensayo, que se presenta como una expansión de los enunciados particulares atribuidos a Pessoa:

> «la búsqueda del yo perdido—encontrado, vuelto a perder—termina en el asco. Náusea, voluntad de nada, existir por no morir».

Estructuración dialéctica del ensayo

En síntesis, el desplazamiento del *yo perdido* (de la vida), al encontrado (de la obra) y vuelto a perder (de la obra) nos lleva a una relación de *identidad* entre dos ideas propuestas como antagónicas al comienzo del ensayo:

A) *Irrealidad* de la vida cotidiana.

B) *Realidad* de la obra de ficción.

C) *La doble irrealidad* resultante de la permutación de las ideas básicas que en el texto corresponde a la destrucción del yo:

> «y, sin embargo, la destrucción del yo, pues eso es lo que son los heterónimos, provoca una fertilidad secreta. El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos, y así nos condena a vivir con un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca».

El sentido de «ausencia» que Octavio Paz propone como sustitución de esta nada en la realidad vital del poeta, curiosamente, viene a resti-

tuir las líneas básicas. Eso sí, no ya como oposición, sino como una nueva realidad, producto de la inestable combinación de ambas:

> «El mundo de Pessoa no es ni este mundo ni el otro. La palabra ausencia podría definirlo si por ausencia se entiende un estado fluido en que la presencia se desvanece y la ausencia es anuncio ¿de qué?»
>
> «La ausencia no sólo es privación, sino presentimiento de una presencia que jamás se muestra enteramente. Poemas herméticos y canciones coinciden en la ausencia: en la irrealidad que somos, algo está presente.»

En suma, la afirmación de la oposición inicial alcanza en el sentido de «ausencia» la superación de la negación (la negación del yo). Tal proceso dialéctico sólo es posible mediante la estructura paragramática que expande las conexiones múltiples a todo el ensayo. Aparte del nivel puramente verbal en que se observan las combinaciones sintáctico-semánticas, se aprecia también en el nivel de composición y en el nivel crítico-estimativo—inserto y diluido en el ensayo—con una funcionalidad de ilustrar el entorno cultural de Pessoa para situarlo en el lugar de universalidad que le corresponde. El ensayo, mediante la combinatoria de oposiciones discursivas que dialogan en su interior, logra despejar el sentido esencialmente poético que lo constituye y que en su título, «El desconocido de sí mismo», alcanza su sentido total. Debe admitirse, sin embargo, que el sentido del ensayo no es privativo del «caso» del poeta Pessoa. En virtud de la relación instaurada al comienzo del ensayo y en varias ocasiones puesta de manifiesto, el sentido del ensayo remite igualmente al arquetipo del poeta.

El ensayo resulta así una pieza pertinente que puede entrar en oposición con otra partícipe del mismo sistema de relaciones. El libro al que este ensayo pertenece, *Cuadrivio,* puede interpretarse como un conjunto combinatorio de las posibilidades reales de ese ser ideal que es el poeta y que líricamente se enuncia al final de este ensayo en su frágil y desamparada encarnación humana:

«Pessoa o la inminencia de lo desconocido.»

MARTA RODRIGUEZ S.

Departamento de Idiomas
Universidad Técnica del Estado
SANTIAGO (Chile)

LECTURA LIBRE DE UN LIBRO DE POESIA DE OCTAVIO PAZ

I

Pasado en claro *, poema existencial de honda indagación ontológica y lúcida intensidad reflexiva, plantea en su titulación misma una doble posibilidad interpretiva, revelando así, una vez más, el poder de elusión y ambivalencia del lenguaje poético. «Pasado en claro» puede significar «pasado puesto en claro», precisado, expresado, como disipado, borrado, abolido. ¿Quiso Octavio Paz ventilar su pasado, dejarlo en blanco escribiéndolo, matándolo (porque la letra mata, según el dicho popular) o, por el contrario, iluminarlo, en una ceremonia de creación artística? El equívoco, en realidad no es tal porque cabe admitir ambas intenciones y cabe admitir también que al matar, nombrando, se da vida en otra dimensión. Nombrar, escribir, es matar y es recrear porque, como una vez dijo el propio Paz, la escritura puede ser concebida como el doble del cosmos.

Este inmenso fenómeno traslativo, fundado en la metáfora (poner *más allá)*, es la literatura misma. ¿Traslación, transfiguración o sustitución falaz? «La palabra no es la cosa», advierte Krishnamurti, un pensador de la India formado en Occidente, cuya proposición de revolución psicológica responde simultáneamente a la obsesión de «cambiar la vida» propia de la cultura bien o mal calificada de occidental, y a una forma de liberación que por su radicalismo recuerda el budismo *Ch'an,* más abrupto y despojado que el *Zen,* aunque Krishnamurti rechaza toda doctrina.

«La palabra no es la cosa», por tanto sustituimos la cosa por la palabra, despojamos al mundo de la realidad objetiva, de lo que es sin necesidad de nosotros, de la Naturaleza en suma. No sabemos ni siquiera verla. «Nunca vemos una flor en su realidad porque la miramos con nuestros pensamientos, nuestras ideas, nuestras opiniones, nuestros conocimientos botánicos; entonces es el pensamiento el que mira: «el ojo mira menos que el pensamiento», precisa Krishnamurti y añade reiteran-

* Fondo de Cultura Económica, 1975.

do su implacable denuncia: «Mirar completamente exige una gran intensidad mientras que la repetición de palabras no crea energía alguna. Lo que engendra energía es esa manera total de observar, de oír, de aprender, sin intervención del que observa: sólo está allí el hecho...»

Krishnamurti lleva a sus últimas consecuencias el nihilismo intelectual. Quiere que el hombre aprenda a ver sin referencias. La cultura es pura referencia. Es pasado puesto «en claro» y, como dijo también Paz, «colonización del futuro». Krishnamurti sólo admite el ya, el ahora, la inminencia de lo que es, del hecho. Dando un inmenso rodeo llega a lo que resulta inherente a la negación budista, que no es tal, la experiencia de liberación en lo inmediato mediante la abolición del tiempo, la fusión de los contrarios y el total descondicionamiento. Esa totalidad implica, entre otros descondicionamientos, la muerte del entero mundo sustitutivo, traslativo, metafórico, simbólico, que es la literatura, que son las palabras. La originalidad de la proposición krishnamurtiana estriba en su despojamiento inconcebible: ni doctrina, ni oración, ni rito, ni ceremonia, ni símbolos, ni lenguaje. El salto en el vacío del silencio. Y el relámpago que nos cambia. Entonces, es de suponer, todo se *ve* directamente, sin intervención del verbo, sin referencia alguna, como veía Aldous Huxley las flores en el florero, bajo el efecto de una dosis experimental de mezcalina. Por eso Huxley habló de un conocimiento no verbal, no humanístico, no semántico.

En cierto modo Octavio Paz confirma, por oposición, a Krishnamurti, en referencia con las palabras, cuando escribe:

No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres,
lo que no tiene nombre todavía
no existe: Adán de lodo,
no un muñeco de barro, una metáfora.
Ver el mundo es deletrearlo.

Paz elige la literatura, el acondicionamiento al arte, a la letra y a la metáfora, la dependencia del verbo, la concepción de la escritura como doble del cosmos. No hay engaño.

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejeos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.

II

Cuando el problema del lenguaje no queda reducido al ámbito sólo de la literatura, cuando desborda ese campo para suscitar consideraciones antropológicas, metafísicas, esotéricas, filosóficas, psicológicas, deja de constituir una manifestación hedonista que se agota en sí misma, y replantea la aventura del hombre sobre el planeta. Lo que estriñe ciertos ejercicios y gestiones literarias de nuestro tiempo, desacralizados, racionalizados, reducidos a laberínticas interrogaciones sobre la propia existencia y las relaciones entre significado y significante, es su pretensión suficiente, desprovista de gracia y de ritualidad. Hay más, la creación lúdicra y proliferante del lenguaje, el textualismo, el exceso verbal, el barroquismo exhaustivo a que son tan dados muchos autores del momento, en particular en América Latina, encubre las más de las veces una pura y simple incapacidad de pensar, de indagar, de crear, cuando no una supina ignorancia. Basta leer algunas solemnes y publicitadas entrevistas con estrellas literarias del momento latinoamericano para advertir, junto a la mayor pobreza conceptual y cultural, el recurso fácil a los «clisés» políticos supuestamente creadores de buena conciencia y destinados a ganar la simpatía de las también supuestas fuerzas de renovación que encarnan la marcha de la historia hacia el futuro. Marcha, historia, futuro: he aquí algunos de los lugares comunes más manidos de nuestro tiempo.

Con Octavio Paz se está en otra dimensión de la inteligencia. Paz es uno de los últimos humanistas latinoamericanos, capaz de duda y reflexión, capaz de elegancia y vuelo, capaz de plantear las conjunciones y disyunciones de nuestro tiempo, las tensiones desgarradoras y los mitos y contramitos, sin comprometerse con ese tipo de pensamiento unilateral —marxista o no marxista, dogmático o no dogmático, terrorista o no terrorista—, pero regido por un objetivo fundamental: *la política.* Por eso me atrevo a asegurar que Octavio Paz es un maestro de pensamiento (un *maître à penser),* uno de los muy contados que tiene hoy América Latina, más que nunca lanzada a fomentar las oposiciones irreductibles, las cruzadas políticas, las extremas disyunciones, en aras de valores descarnados como son las llamadas liberaciones nacionales que terminan siempre, como en el caso de Cuba, en nuevas sujeciones internacionales, porque no proceden de la emoción creadora de los pueblos, sino de las elecciones ideológicas y políticas de minorías comprometidas de antemano.

El pensamiento de Octavio Paz rechaza tanto los lugares comunes donde tiende a aposentarse el deseo de tener buena conciencia, propio de la izquierda, como los mecanismos de transformación hipócrita mediante los cuales se disfraza de liberalidad, tolerancia, respeto al pluralismo ideo-

lógico y a la democracia representativa, la adoración abyecta al becerro de oro, al dinero.

Encarado con su tiempo y su circunstancia, atento al acontecer histórico y político, informado como pocos de los modos de pensar, Paz persigue tenazmente alcanzar un campo de convergencias—tiempo de sentimiento y de pensamiento—donde los contrarios se complementen y cesen las teorías de salvación obligatoria, la discordia alimentada sin descanso, el sentimiento de culpa revertido en agresión permanente, la voluntad de convertir a la Naturaleza en el enemigo del hombre, la entronización de lo que él llamó en uno de sus libros fundamentales el signo del *no-cuerpo.* Es un hombre de cultura, esencialmente, y entiende por eso que del diálogo de los opuestos—no de la extinción de uno deellos—nace la renovación posible. Por eso toma la contraparte de lo establecido, de los estímulos corrientes en todos los niveles de la vida social y política, para proponer oscuramente, elusivamente, simbólicamente, la renovación de nuestra cultura agónica mediante la liberación de las idolatrías de la abundancia y de la revolución. Quiere situar en el *ahora,* en el *ya,* el signo de la realización humana, y no en las «colonizaciones» del futuro ofrecidas por el sentido lineal de la historia, la religión cristiana y la beatería de los que creen en el progreso continuo.

Pero además de un pensador excepcional, Paz es un poeta grande, un poeta que está redescubriendo sin cesar las relaciones nupciales entre el lenguaje y la vida, entre la escritura y el cuerpo, entre el tiempo y la memoria, entre el ser y el no ser. *Pasado en claro* enriquece de manera singular su obra poética y señala un momento también singular de lucidez existencial, de regreso a las fuentes.

III

Escribí «Regreso a las fuentes». ¿Por qué? Por varias razones. Porque en ese extenso poema ahonda en vivencias de su infancia, porque recoge su heredad, porque vuelve a situar al sol su creación escrita, porque deliberadamente opta por un lenguaje límpido, no experimental, por un lenguaje poético sustentado, esta vez, en versos medidos predominantemente de siete, nueve, once y catorce sílabas:

Salto de un cuento a otro
por un puente colgante de once sílabas.

Octavio Paz no se ha negado a la experimentación en poesía. Dan fe de ello ciertas manipulaciones cinéticas de palabras en rotación y ciertas

operaciones verbales que, en mi opinión sincera, no es lo mejor de su obra compacta y clara, de gran pureza específica sin caer en la desencarnación mallarmeana. Pero su formación de hombre de cultura y de sentir humanista le aparta resueltamente de las tendencias negativas que, arrancando de postulados estéticos y sociales, terminan negando el arte mismo como obra, como objeto suficiente de su propio ejercicio. Por lo demás, nada tan absurdo como esa abundancia verbal que se autocalifica de antiliteratura o esos discursos prosaicos o vagamente humoristas muy bien vendidos en el mercado de la antipoesía, o el antiteatro que congrega a muchedumbres burguesas ávidas de sensaciones masoquistas. Paz no juega al nihilismo ni entiende la modernidad como una tarea de destrucción y de promiscuidad de estilos. Reafirma los poderes ceremoniales de la poesía entendida como *otro* lenguaje, acepta la posibilidad de una lengua noble, reconoce las virtudes mágicas de los símbolos y de la metáfora y aspira a una escritura que sea cuerpo, a un cuerpo que pueda ser escrito sin desvirtuarlo, sin desecarlo.

Pasado en claro principa siendo una meditación sobre el tiempo, la memoria, el tiempo de la memoria y las relaciones de estos «estares» con el *ahora* y lo que sin exactitud alguna pudiéramos llamar tiempo natural. (El tiempo natural no existe, a menos que entendamos por él el tiempo objetivo, exterior, inseparable de la noción de espacio, el tiempo cósmico, el tiempo de los físicos bastante ajeno a la noción de envejecimiento y duración que es nuestra medida del tiempo.) Otras relaciones brotan de esta meditación inicial: lenguaje y tiempo, lenguaje y memoria, lenguaje en sí. El tejido se va formando con unos primeros hilos: tiempo, memoria, lenguaje. De nuevo memoria, luego muerte y lenguaje otra vez. Y aire y muerte y psiquis (la *cabeza de muerto,* mariposa del anochecer, «mensajera de las ánimas», símbolo analógico del alma). Se regresa a la reflexión sobre el tiempo, mejor dicho se sigue entretejiendo esos hilos interminables: tiempo, luego historia, y tiempo, y Dios, alma, tiempo, tiempo. El tejido queda quizá inacabado. Paz vacila, inquiere, espera una respuesta a la pregunta informulable:

En quietud se resuelve el movimiento
Insiste el sol, se clava
en la corola de la hora absorta.
Llama en el tallo de agua
de las palabras que la dicen,
la flor es otro sol.
La quietud en sí misma
se disuelve. Transcurre el tiempo
sin transcurrir. Pasa y se queda. Acaso,
aunque todos pasamos, ni pasa ni se queda:
hay un tercer estado.

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa
en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento.

«La plenitud vacía» es lo más cercano, como estado, a la iluminación tradicional, cuando «los nombres que la nombran dicen: *nada...*» Inevitablemente esta metáfora de vacuidad plena, de liberación por conjunción del movimiento que es vida, y de la inmovilidad que es la *otredad* hipotética, la eternidad, traslada la meditación de Paz y el hallazgo del poema a otro peldaño más alto, a eso que describió en los inicios del poema con estos versos: «Desde mi frente salgo al mediodía / del tamaño del tiempo». El presentimiento de la plenitud vacía, de lo innombrable, pudiera ser presentimiento de Dios, pudiera conducir a ese enigma o a esa invención, «dios: habita nombres que lo niegan».

Paz sondea con la metáfora y la imagen esa abstracción esencial que «aparecía en cada forma / de desvanecimiento», «Dios sin cuerpo / con lenguajes de cuerpo lo nombraban / mis sentidos». No puede ir más allá. Son los límites de la literatura. «Más allá» también es una noción abstracta, una figuración, una imagen. Para ir más allá hay que dar el salto en el vacío del silencio. Paz sabe que el lenguaje es impotente para nombrar a Dios, esa «plenitud vacía». Sin embargo, explica lo sabido. «Quise nombrarlo / con un nombre solar, / una palabra sin revés. / Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria.*» Estamos ante un empeño reiterativo suyo bastante podable. Por la escritura no se llega a Dios, sino por la acción de la no-acción, por el salto en el vacío del silencio. Paz rozó con el cuerpo de las palabras un nombre sin cuerpo. Otra vez regresa al lenguaje. ¿Qué otro modo de estar y de soportar la realidad?

Estoy en donde estuve:
voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
oigo las voces que yo pienso,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras.

Se cierra el círculo. Había iniciado el poema escribiendo: «Oídos con el alma / pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos...»

La estructura de esta composición parece circular, pero no es plana como escritura sobre papel, dibujo de circunferencia; tiene espesor. Se

piensa en la bola de cristal de una de sus imágenes: «La hora es bola de cristal». ¿Composición esférica de espejos interiores que reflejan los términos existenciales, la materia del poema?

IV

Metáforas, imágenes. Aguas de la memoria, reflejos, el patio como la hoja de papel en blanco, las vegetaciones de la escritura, la «marea de las sílabas», las «raíces de tinta», el «subsuelo del lenguaje», los espectros del deseo (desear es recordar el placer de ayer, para repetirlo, es decir, es la proyección en el porvenir del espectro del placer obtenido), el tiempo como luz filtrada, y de pronto el hallazgo de la higuera.

Si el sol presencia casi todo el tiempo del poema, en su resplandor diurno o en el misterioso ocaso que incendia los anaqueles llenos de libros, las alfombras, las hojas abiertas, o desde la ausencia nocturna preñada de su albor, Octavio Paz vuelve a encontrar en la imagen del árbol—el fresno del patio, la higuera y su hendidura en el tronco—el mágico sentido que otorga a esa cosa la tradición esotérica y mística. El árbol alza su existencia vegetal entre el cielo y la tierra. Es *humus* digerido y florecido y es flor y nidal para el vuelo. Su simbolismo resulta universal y pluriforme. Arbol del mundo, árbol de la vida, árbol de la ciencia, árbol del Edén, *Haoma* místico de la India dador de una bebida milagrosa, encinas sagradas de los celtas, olivo central del Corán cuyo aceite es la luz de Alá.

Paz encuentra su árbol de meditación por otra vía que la enumerativa y llena de referencias que transito en este momento. No pensó en tantas circunstancias simbólicas y culturales, sino revivió un pasaje de la niñez. Mas la perennidad de los símbolos reside en su poder de ser encarnados siempre y el verdadero secreto del esoterismo es que sólo brinda su conocimiento más allá del campo del lenguaje, de la formulación erudita. Es evidencia, acción, práctica, sin dejar de presentar un continente discernible desde *afuera.* Pero la descripción no basta.

Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
Verdes exclamaciones
del viento entre las ramas.

Paz escribe el fresno sobre la página que evoca al blanco patio vacío de la infancia. Escritura y cosas se confunden, palabra y hecho. En este desarrollo inicial del poema se está aún en un período de aproximaciones, de tanteos, en los preludios. Arbol escrito y árbol de hecho. Re-

cuerdo que se desdobla en imagen y en escritura. Los elementos del poema tején sus relaciones. Paz prueba las teclas. Se inicia el juego trascendente.

Estoy dentro del ojo: el pozo
donde desde el principio un niño
está cayendo, el pozo donde cuento
lo que tardo en caer desde el principio,
el pozo de la cuenta de mi cuento
por donde sube el agua y baja
mi sombra.
El patio, el muro, el fresno, el pozo
en una claridad en forma de laguna
se desvanecen.

Son vivencias del recuerdo y el árbol no ocupa aún el centro de la meditación, aún Paz no está cobijado en su presencia secular. En la mitad del poema aproximadamente, aparece «la higuera primordial». La imagen de la higuera y su existencia ocupará varias páginas y a partir de ese momento, el poema se abrirá a nuevas reflexiones y presencias entretejidas con las que se manifestaron antes. En cierto modo la meditación de la higuera iluminará al poeta. La analogía discreta con el *bodisavta* y su árbol de la iluminación es patente. No cabe disminuir la importancia que el descubrimiento del pensamiento religioso de la India tuvo sobre Paz, quien encontró en él ciertos mecanismos de conjunción, de asociación de signos y objetos simbólicos, de lo que él llamó «encarnación de las imágenes», reconocidos por la antropología del estructuralismo. Ya en *Corriente alterna,* Paz intenta ampliar su método de mirar y valorar los complejos términos de la cultura, de los hechos sociales e ideológicos, de las teorías, del marxismo y el no marxismo, admitiendo analogías, estableciendo una dialéctica de las oposiciones revertidas siempre en semejanzas, superando el concepto lineal de la historia y buscando alguna forma de armonía entre los contrarios. Vieja ley de magia es procurar la armonía de los contrarios, aceptar la reversibilidad de todo. En esa dialéctica abierta estriba el poder de armonía del pensamiento bien o mal llamado oriental, más empeñado en fundir contrarios que en fortalecer oposiciones, como sucede en nuestra cultura de la voluntad, llamada fáustica por Spengler. Paz, en *Conjunciones y disyunciones,* llevará esa dialéctica no dualista a maravillosas apreciaciones, a una fascinante orquestación de todos los términos de la civilización, tan sólo omitiendo el mundo africano regido por el miedo, la magia ceremonial o privada, el sentir colectivo como protección ante los abismos del yo y la caída en estado de posesión, siempre en prácticas ritua-

les de grupo, para que el cuerpo del adepto se convierta, como el fresno del poema, en «torre hablante» del dios invocado.

De modo que la aparición de «la higuera primordial» no puede ser calificada de imagen lúdica, de simple transposición, de recurso retórico. Paz anda corporizando su lenguaje poético, quiere «hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo» *(Conjunciones y disyunciones,* página 18). Acepta que «el arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta». Evolucioné hacia una forma de liberación del carcaj intelectualista, de las disyunciones y elecciones extremas. La higuera primordial brotó de su interior, de su mirada interior, como revelación en el desarrollo de un ritual poético de abertura, de liberación. La higuera abre su ramaje imaginario y real en un sitio de conjunciones. Por la hendidura en el tronco del árbol, Paz entra en sí mismo. Las páginas que llevan los versos de esta interiorización ocupan el centro del poema. Se ingresa hacia adentro y se sale hacia afuera al mismo tiempo:

hay ríos de cuchillos que nunca desembocan,
ríos ciegos que van a tientas
perdidos en los llanos de una duda,
hay ríos de latidos
vagando por las selvas del deseo,
entre mis dedos codiciosos
horas de arena fluyen hacia un sin donde tácito
—no hay escuela allá dentro,
siempre es el mismo día, siempre la misma noche,
no han inventado el tiempo todavía...

A partir de este sitio donde fulge la higuera con su hendidura de destino, el poema se expande y acuden los fantasmas de la infancia, sangran vivencias, asoma algo retenido que es confesión, la familia que la duración dispersó y borró, «nidos de alacranes», los espectros que alimentan el psicoanálisis, las ternuras incomunicables, el reventón del monólogo:

Mientras la casa se desmoronaba
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
entre escombros anónimos.
Un día
el tiempo se rompió: fui doble.

V

«La cópula tiene el mismo rango que la muerte», escribió Whitman con su admirable intuición de gran conciliador, de patriarca de la armonía mágica. En su viaje espiritual, viaje entre tejidos y resonancias

por la «bola de cristal», Paz encuentra casi simultáneamente: el modo de hablar a solas consigo mismo, su doble, el tiempo del orgasmo, el nombre de la muerte: «escribo *muerte* y vivo en ella / por un instante».

La palabra señala un límite, sin embargo; sobre todo cuando más allá de ella está lo absoluto. Palabras como muerte, Dios, eternidad, abren una imposibilidad, silencian al hombre, cortan el discurso y el discurrir. Son como un muro feroz, impenetrable, o como una trampa o como el filo del abismo. Allí se dispersa el lenguaje porque no puede penetrarlas. Con repetir mil millones de veces la palabra no se desgasta ni un milímetro el límite, no se adelanta ni un soplo más allá. Y Paz regresa a la meditación sobre el lenguaje, tras de haber escrito: *muerte.*

VI

«Salto de un cuento a otro...» Se desvía ante el límite donde muere, donde pudiera morir, el lenguaje. Y por asociación de «cuento», invoca el aire, algo que puede ser nombrado y es cuerpo tangible, aunque invisible; Paz dirá «intangible», «en todas partes siempre y en ninguna». Salvadora digresión sobre el aire. El propio Paz de pronto se da cuenta que divaga: «¿Y para qué digo todo esto?». La palabra *muerte* le rechazó brutalmente, cedió el piso, se vislumbró imaginariamente el boquete en el espacio por donde caer al infinito. Paz se contesta a sí mismo, como reconfortándose:

Para decir que en pleno mediodía
el aire se poblaba de fantasmas...

Y vuelve a los recuerdos de infancia, esta vez a la mariposa con cabeza de muerto pintada en las alas, a las correspondencias entre animales y cosas, al mundo, a su mundo, a su fragmento, a su meditación sobre el lenguaje que lo nombra, a la tierra de los juegos y de la historia. Un nuevo hilo enmaraña el tejido. Desde el fondo de sí formula:

Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia.

Paz anda buscando otra referencia para su ser y su existir que la historia. Ella—la creencia en ella como un fanatismo—anula el valor de los pronombres: «ni *yo soy* ni *yo más,* sino más ser sin yo».

La historia que no tiene ciencia que la estudie porque es un azar cuya linealidad disminuye la acción interior humana, cuya fatalidad nunca repara en el mal personal que causa, cuyos escribanos quedan siempre equivocados, viendo el árbol que los ciega y no el bosque donde

éste crece. La historia que alarga siempre el pasado o el futuro en aras de sacrificar el presente exiguo. La historia contra el placer, el cuerpo, la iluminación, la armonía, tiempo abstracto de matanzas interminables, inmenso cementerio, nebulosa. Paz rechaza la tiranía, la inquisición de una fe en el devenir que empuja siempre hacia los partidos políticos, las filas militares, las trincheras, las sumisiones, las enajenaciones del alma, hasta el punto de mover a Camus a exclamar: «La verdadera pasión del siglo XX es la servidumbre».

VII

El poema va llegando a su fin. El poeta va consumiendo su hora absorta, se cansa el cuerpo de sus palabras en esta aventura de transponer el tiempo y el mundo. ¿Hasta qué punto el poema obliga al poeta? ¿O lo escribe como dijo Alain Bosquet? Muerto el cuerpo, no hay duda, sobrevive lo escrito. Las señales de la escritura arden en la ausencia de los pueblos, de las civilizaciones. Desaparecieron los fundadores sumerios, egipcios, griegos, mayas, pero sus escrituras están viviendo en el cuerpo de los signos, de los ideogramas, de los jeroglíficos. El lenguaje sobrevivió a los hombres. Si no se puede dar el salto mortal en el vacío del silencio, queda esta forma de durar un poco más. «El sol en mi escritura bebe sombra.» No se dice nunca; escritura muerta o viva.

Otro intento de cruzar el límite de las palabras. Ahora fue cuando escribió Dios, con mayúscula, con minúscula y gastó el *ars combinatorio* y quedó en donde estaba, siendo la sombra que arrojaban sus palabras.

Malraux, en su reciente libro *Hôtes de passage,* nuevo volumen de sus monumentales *Antimemorias,* refiere que Schweitzer le dijo: «Todo pensamiento que es pensamiento hasta el final termina en la mística». Yo diría más bien que la experiencia espiritual, llevada a sus últimas consecuencias, termina en el pensamiento y la acción de la unidad, de la esencia y del silencio, mientras que la literatura exige como última instancia: la existencia, la multiplicidad y el verbo.

JUAN LISCANO

Residecia Josefina, torre B, piso 13, apto. 132
4.ª Transversal
«Sebucán»
CARACAS (Venezuela)

SACANDO EN CLARO "PASANDO EN CLARO"

Afirma Juan Liscano al iniciar su estudio sobre *Pasado en claro* que la posible ambigüedad que se revela de inmediato en el título de este largo poema pudiera definirse en dos primeros niveles interpretativos [1]. Esta ambigüedad, ya conocida al ávido lector de Octavio Paz, se revela primeramente en la evidente analogía semiótica de «sacado en claro» y «pasado en claro» o sea en un intento de explicar y así precisar ese pasado y, por otro lado, el intento de disipar y de borrar ese pasado al aclararlo. Todo esto es evidente en el uso de la palabra «claro», es decir, transparente, no existente. Hablamos de una constante ya en la obra de Octavio Paz, el hecho de que la obra repetidamente profundiza y anula la palabra, profundizándola dentro de su sentido-significado y anulándola a la vez por su propio existencia-expresión que siempre conduce al silencio. Esta aparente contradicción de la dialéctica entre sentido-anulación y palabra-silencio es ya aparente dentro de los poemas de su primera colección, *Libertad bajo palabra* y en su conocido ensayo *El laberinto de la soledad.* En *Pasado en claro* se confirma en otras evidencias inherentes en el título: la oposición medida entre el tiempo histórico personal recordado en el poema, o sea, la materia poética y el lenguaje poético que expresa el presente intemporal, o sea, la realidad de la obra.

El poema, como *Blanco y Renga,* consiste en un solo libro. Los quinientos setenta y ocho versos que varían entre heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, versos de larga tradición hispana, se han utilizado en obras anteriores, es decir, el formalismo siempre llega a ser elemento radical en la poética de Octavio Paz. En *Pasado en claro,* el largo trama de versos, «puentes colgantes de once sílabas», se divide mayormente en doce secciones marcadas por sinaresis que define las vertientes de este camino de palabras que conduce hacia ese pasado abierto a la lectura-exploración [2].

---

[1] *La Gaceta* (México), año 7, núm. 76 (abril 1977), págs. 13-17.

[2] OCTAVIO PAZ, *Pasado en claro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975). Todas las citas que siguen son de esta edición.

La cita que sirve de introducción, tomada del *Prelude,* de William Wordsworth, enfoca otra serie de oposiciones operantes en la obra, que puede añadirse a la primera del título:

Fair seed-time had my soul, and I grew up
Foster'd alike by beauty and by fear...

Iniciación vital a través del asombro y la hermosura, claves que sirven para enfocar el poema que va a desnudar una experiencia vital y que deja suelto el poema que ahora irrumpe sin cesura:

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que pasos,
por el camino de ecos
que la memoria inventa y borra:
sin caminar caminan
sobra este ahora, puente
tenido entre una letra y otra.
Como llovizna sobre brasas
dentro de mí los pasos pasan
hacia lugares que se vuelven aire.
Nombres: en una pausa
desaparecen, entre dos palabras.
El sol camina sobre los escombros
de lo que digo, el sol arrasa los parajes
confusamente apenas
amaneciendo en esta página,
el sol abre mi frente,
balcón al voladero
dentro de mí.

El final del poema cierra la trayectoria de búsqueda del pasado en un mismo plano de realidad:

Estoy en donde estuve.
Voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras[3].

En la afirmación de una intensificación o parálisis temporal, la ausencia de rectitud o meta cierra el poema en un enorme círculo. Esa afirmación de la negación de la existencia de la voz poética en la palabra

---

[3] JACQUES DERRIDA, *Of Grammatology* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1976), páginas XVII-XXI.

y las concordias dialécticas ya señaladas me conduce a ciertas correlaciones evidentes entre la visión de Jacques Derrida, *De la Grammatologie,* no sólo porque subrayan las analogías de la obra de Octavio Paz con la filosofía contemporánea, sino porque él es indudablemente uno de las mentalidades más abiertas al pensamiento universal. Sirvan de testigo sus numerosos e inteligentes ensayos.

Según el traductor Gayatri Chakrovorty Spivak de la versión en inglés, la definición de la gramatología encarna una relación entre el ser y la palabra, pero no a través de la afirmación del ser. A diferencia del pensamiento de Hegel y de Heidegger, Derrida, el nuevo fenomenólogo, sugiere que lo que abre el camino del pensamiento no es sólo cuestión del ser, sino la nunca anulada diferencia que existe entre el ser y «lo otro». Así la existencia del signo: : una mitad que «nunca está allí» y la otra que «no es eso». Ese signo fatalmente es el lenguaje. Nadie puede hacer que ese medio (el signo) y el fin (significado) sean idénticos. El signo siempre va hacia el signo y también hacia la anulación. El conocimiento, entonces, no es una búsqueda sistemática de una verdad escondida que pueda encontrarse, sino «un juego libre, es decir, un campo de sustitutos infinitos en lo cerrado de un conjunto finito». Así es que se exigen nuevas actitudes del lector hacia el texto. La aceptación de que la autoridad del texto sea solamente provisional; que el origen sea sólo una serie de huellas *(trace),* y que a contradicción de la lógica, tenemos que utilizar y borrar nuestro lenguaje a la vez.

Si percibimos las relaciones entre texto y el poema que tenemos por delante, los contextos son aún más evidentes al someterlo a una lectura textual. Tenemos ante nosotros la irrupción de unos versos en una voz que no se identifica hasta el décimo verso en el pronombre atónico «de mí». Es hasta la primera subdivisión que entra un «yo» profundamente en el poema. La relación entre esta ausencia de ser y la «otredad» empieza a vislumbrarse. La sección final, por otro lado, empieza con frase completa, repetición de la frase inicial de la cuarte sección, «Estoy en donde estuve». Se establece el ser dentro de dos tiempos y así anula el origen-pasado en el presente. La búsqueda se resuelve en la afirmación negativa.

Pero el fenómeno del proceso creador y a la vez de la búsqueda del ser a través del signo-palabra-lenguaje también se pone en juego. ¿Dónde está la metáfora, la imagen de la obra? Toda ella se reduce a la articulación misma del proceso de la búsqueda, la palabra que aclara el pasado inventado y borrado que se extiende dentro de un presente. Se afirma ese proceso en el eco de palabras significativas que se repiten desde el principio del poema en su final:

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
Sombras de *pensamiento* más que
[pasos,

pasos dentro de mí, *oídos* con los ojos,
el murmullo es *mental*, yo soy mis
[*pasos*,
oigo las voces que yo pienso.

La unión de sensaciones con que se principia el poema, «oídos con el alma» se recoge al final en una analogía, «oídos con los ojos». El referente es igual: el signo-palabra que se evoca. La percepción de ella se abre: del interior-alma, al exterior-ojos. Los signos son pasos del camino que luego se definen y se identifican con el ser, «yo soy mis pasos».

Había dicho anteriormente que el poema irrumpe porque los versos iniciales no difieren tipográficamente del resto del poema. Confirma eso lo circular de la trayectoria, en una forma que tiende a doblarse sobre sí misma y disipa la temporalidad, invitando al lector al repaso, a la re-creación, al juego de la continua lectura, elemento ya previsto en *Piedra de sol* y en *Blanco*. Otra vez los primeros versos apoyan esa primera intuición. Primero, la referencia a una sensación auditiva, «oídos con el alma», el alma sinónima con la raíz de la angustia y de lo irracional, y en oposición al siguiente verso «pasos mentales más que sombras», racionalismo que sigue en «sombras de pensamiento más que pasos, pasos mentales más que sombras» que a la vez eleva pasos a sombras, palabra que anula la concretización de lo existente. Ya el cuarto y quinto verso, «por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra», alude de nuevo a la palabra inicial, «oídos-ecos» y la imagen «camino» crea la correlación entre camino-palabras, en realidad el «espacio» en que se describe el poema. Se sobrepone a él la memoria, fuente de invención y de abolición afirmando el precepto de la palabra-signo que existe para ser luego inmediatamente borrada. Juego entre razón-irracionalidad, expresión-anulación, que termina en el silencio y la repetición-re-creación.

Si el camino-poema es el espacio de la obra, el tiempo se suscita de inmediato «sin caminar caminan sobre éste ahora, puente entre una letra y otra», verso que además confirma la ambigüedad dialéctica temporal del poema, creado en un presente intemporal poético e invento de un pasado recordado.

La aparente oposición de «llovizna sobre brasas» señala otra clave importante en la poética de Octavio Paz, la presencia de «Atl Tlachinolli», la metáfora agua quemante signo de la fundación de Tenochtitlan (fundación de agua-fuego) y el símbolo del paraíso subvertido al cual alude en «Vuelta». Y en seguida se vuelve a insistir en anulación-presencia, «hacia lugares que se vuelven aire» y «Nombres: en una pausa / desaparecen entre dos palabras».

Las doce secciones del poema (digo doce porque insisto en la tra-

yectoria circular) revelan más facetas y más vertientes en el proceso de descubrimiento de un pasado inventado que van en busca del origen. Es así que en la sexta sección se encuentra el eje mismo del poema que regresa a la re-creación del pasado vivido de la voz poética, re-creación que aborda a tocar orilla con *Vuelta.*

Casa grande
encallada en un tiempo
azolvado. La plaza, los árboles enormes
donde anidaba el sol, la iglesia enana
su torre les llegaba a las rodillas,
pero su doble lengua de metal
a los difuntos despertaba.

Estamos en Mixcoac, el espacio que es el recuerdo frutal y angustioso de este *Weltenschauung.* Es aquí donde yace la raíz, germen de la experiencia inicial y vital: el encuentro consigo mismo, la presencia de la muerte y la confrontación con su pasado, presencia innegable de su ahora.

¿No es esta envoltura una expresión más en la totalidad de la obra de Octavio Paz de la búsqueda para ese «origen» clave que, según Martín Heidegger, también señala el origen no sólo de la obra, sino también del creador?

Usualmente, la obra surge de
y a través de la actividad
del artista. Pero ¿de qué y de dónde
es el artista lo que él es? Por
su obra... El artista es el
origen del artista. Ninguno existe
sin el otro[4].

Derrida habla también de la experiencia, palabra que hay que someter al borrador si es que también señala la ausencia de la presencia, a diferencia de Hegel y de Heidegger que todavía hablan de la afirmación de la presencia en una equivalencia de ser-experiencia. Al contrario, según Derrida, la experiencia tiene que agotarse para poder llegar a su *deconstrucción.* ¿No es acaso eso lo que se exige en este poema? «Comienzo y recomienzo y no avanzo. Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede, una prohibición implacable me cierra el paso», dice el prólogo a *Aguila o sol.* Pregunta inicial hacia la creación no sólo de la obra a través de la palabra-signo, sino también del ser. La certeza está siempre en cuestión:

[4] MARTIN HEIDEGGER, *Poetry, Language, and Thought* (New York: Harper, 1971), pág. 17.

De una palabra a otra
lo que digo se desvanece.
Yo sé que estoy vivo
(entre dos paréntesis) [5].

dice el final del poema entitulado «Certeza», que también se enfrenta a la realidad fenomenológica, a la relatividad de los objetos. La abolición, la anulación, la inseguridad de los signos conduce al silencio. «Ahora me doy cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo», dice la voz al final de *El mono gramático* [6]. No tenemos ante nosotros una cronología tradicional, empírica, sino una constante profundización en claves constantes que revelan cada vez más las facetas y envolturas de expresión-anulación. Como la trayectoria misma se desdobla buscando su camino, la poesía de Octavio Paz es análoga a la búsqueda del proceso mismo. Finalmente, «todos los poemas dicen lo mismo y cada poema es único» [7]. Si el texto va al encuentro de sí mismo, ¿no acaso también la voz que lo encarna? La premisa se *aclara,* se hace transparente y se borra en el verso final, «Yo soy la sombra que arrojan mis palabras». El desdoblamiento de la voz en su otredad-negación del ser-afirmación de la palabra en el silencio.

EVA MARGARITA NIETO

11343 Missouri Ave
LOS ANGELES, 90025
California (U. S. A.)

[5] OCTAVIO PAZ, *Salamandra,* 4.ª ed. (México: Joaquín Mortiz, 1977), pág. 35.
[6] OCTAVIO PAZ, *El mono gramático* (Barcelona: Seix Barral, 1974), pág. 136.
[7] *Ibid.,* pág. 135.

HAIKU EN LA POESIA DE OCTAVIO PAZ

La influencia oriental en Octavio Paz es fácil de probar. Difícil sería demostrar lo contrario; encontrar, por ejemplo, algún libro de Paz sin ninguna referencia al Extremo Oriente. Traductor de Basho [1] e introductor del teatro No japonés, no necesita testimonios especiales para declarar la autenticidad de su conocimiento de la literatura japonesa. El haikú de Octavio Paz ya no es un producto del exotismo trasnochado, sino un reflejo seriamente planteado de un género lírico extranjero diferente.

El propio poeta no vacila en admitir la influencia oriental en su poesía [3] y se aclara:

«Después de la segunda guerra mundial los hispanoamericanos vuelven a interesarse en la literatura japonesa. Citaré, entre muchos ejemplos, nuestra traducción de *Oku no Hosomichi* y el número consagrado por la revista *Sur* a las letras modernas del Japón. Ya señalé que la actitud contemporánea difiere de la de hace cincuenta años: no sólo es menos estética, sino que también es menos etnocéntrica. El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo distinta a la nuestra, pero no mejor ni peor; no un espejo, sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser» [4].

Octavio Paz, incansable buscador de esa «otredad», se enamora del Japón y de la poesía china, lo cual significaría para el estilo de su poesía una ruptura o un motivo del cambio bien perceptible. En 1952 viaja él al Japón y se pone en contacto directo con la literatura japonesa. En 1955 traduce, en colaboración con su amigo japonés Eikichi Hayashiya, el diario poético más importante de Basho [5], momento en que el «haikuismo» del poeta mexicano se reviste de una nueva seriedad más

[1] MATSUO BASHO: *Sendas de Oku*. Barcelona, 1970.

[2] Cfr. PAZ, OCTAVIO; RÍOS, JULIÁN: *Solo a dos voces*. Barcelona, 1973 (páginas sin numerar). El texto que nos interesa dice así: «Cuando regresé (del Japón) a México intenté, con un pequeño grupo experimental de teatro, poner ciertas obras de teatro No moderno...».

[3] Cfr. IDEM: «Así es que desde hace mucho estoy cerca de la literatura y de la poesía china y japonesa.

[4] *Sendas de Oku, op. cit.*, pág. 26.

[5] *Op. cit.*

espiritual. Y fue él mismo varias veces propagandista de la poesía japonesa en el Occidente.

Nuestro poeta confiesa que su «primera revelación de Oriente fue la lectura de un poeta mexicano, José Juan Tablada, que fue el introductor del 'haikai' en lengua española» [6]. En varias ocasiones habla de la importancia de Tablada como impulsor de un nuevo modo de escribir la poesía:

«La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo y, como siempre ocurre, la mayoría de esas imitaciones han ido a parar a los inmensos basureros de la literatura no leída. Pero hubo algo más y mejor que las imitaciones descoloridas y las exageraciones caricaturescas: los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la objetividad, la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos. La práctica del haikú fue (es) una escuela de concentración» [7].

Cuando Paz habla de «los poetas jóvenes» se incluye también a sí mismo, además de Pellicer, Villaurrutia y Gorostiza, influenciados, según él, por el ejemplo de Tablada [8]. Lo que aprende nuestro poeta de Tablada es, en breve, la imagen, la economía verbal, lenguaje coloquial y la objetividad en el poema. Libros como *Condición de nube* (1944), incluido en *Libertad bajo palabra* [9], nos demuestran ciertos rasgos afines a los haikais de Tablada. Veamos:

Parece roer el reló
La medianoche y ser su eco
El minutero del ratón...

(De *El jarro de flores.* Tablada, 1922.)

I

Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón.

(De *Condición de nube.* Paz, 1944.)

Ceide-Echevarría, estudiosa de *El haikai en la lírica mexicana* [10], comenta los dos haikú arriba citados: : :

[6] *Solo a dos voces, op. cit.*
[7] *Sendas de Oku, op. cit.*, págs. 24-25.
[8] Cfr. ídem.
[9] México, 1970 (primera reimpresión); primera, 1960.
[10] México, 1967. El texto citado.

«En ambas composiciones la escena tiene lugar durante la noche, en la de Tablada se menciona el tiempo directamente ('medianoche'), en la de Paz mediante el título de la sección *Apuntes del insomnio,* cuando los ruidos se acrecientan y destacan en el silencio de la misma. Ocurre una animación del reloj (símbolo del tiempo) a través del uso del mismo verbo, 'roer', y aparece en ambos poemas el 'ratón'. El haikai de Paz resulta de mayor intensidad al introducir directamente un ser humano, más específicamente en primera persona, y de éste el corazón como objeto de la acción del tiempo. Se pasa así del concepto general del tiempo a lo particular» [11].

Si la imagen y la economía verbal son los elementos que aprendieron—como dice arriba—de Tablada, la influencia de éste en Paz podría haber sido bastante grande. A modo de prueba, veremos un par de ejemplos:

Palabra

resplandor y puñal,
vivo puñal amado,
ya no puñal, sí mano suave: fruto [12].

Prójimo

Anoche un fresno
A punto de decirme
Algo—callóse [13].

El haikú primero no presenta ni un verbo y el segundo es un ejemplo de reticencia: no sólo el «fresno» se calla, sino, lo que es más importante, «se calló» el poeta. En el primero, el poeta no habla sino mediante las imágenes y éstas no explican[14]. Sin embargo, el poeta sabe que la experiencia indecible se expresa y comunica únicamente en la imagen [15]. Así, la «palabra», aguda, inteligente e hiriente como un puñal, cuando se siente amada, se convierte en una «mano suave», portadora cálida de las emociones del poeta; el resultado es el poema o «fruto», como dice Octavio Paz. El ejemplo segundo utiliza otro método de no decir, no explicar: sugerencia. Casi nos recuerda otro haikai de Tablada:

El pequeño mono me mira:
¡quisiera decirme
algo que se le olvida! [16]

[11] Viene en la pág. 99.
[12] *Libertad bajo palabra, op. cit.,* págs. 32-32.
[13] Idem, pág. 78.
[14] PAZ, OCTAVIO: *El arco y la lira,* México, 1973, 4.ª ed., pág. 112.
[15] Idem.
[16] Es interesante citar el haikai de Tablada, recordado precisamente por nuestro poeta mexicano: así se demuestra el conocimiento de Paz sobre dicha pieza. Cfr. *Sendas de Oku, op. cit.,* pág. 22.

El tema o idea central es lo mismo: fraternidad universal o simpatía cósmica, propia del franciscanismo cristiano y del budismo, aunque el caso de Tablada nos lleva a pensar hasta en el problema antropológico: ¿Somos o no del mismo abuelo los monos y nosotros?

Con todo, la influencia de Juan Tablada en Paz no debe ser exagerada, porque éste, desde el principio, supo tomar un derrotero bien diferente de su antecesor. Una explicación que ofrece al estilo de haikai de Tablada nos da pie para señalar la diferencia que hubo y que hay entre uno y otro:

«Tablada llamó siempre a sus poemas 'haikai' y no, como es ahora costumbre, 'haikú'. En el fondo, según se verá, no le faltaba razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en este sentido son haikú; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai:

Pavo real, largo fulgor:
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión.

Tablada casi siempre está más cerca de Teitoku que de Basho:

Insomnio:
en su pizarra negra
suma cifras de fósforo [17].

Si Octavio Paz compara los haikais de Tablada con los de Matsunaga Teitoku (1571-1653), él debe haberse dado cuenta que los suyos estaban—en su primera época sobre todo—más cerca de Basho que de Teitoku, no precisamente por la falta de brillantez imaginífera, sino por el fondo espiritual en que se basaban los haikú de aquél. El haikú que voy a citar es de la misma época de *Apuntes del insomnio* (1944), época, por así decirlo, tabladiana de Paz:

LA RAMA

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino [18].

Paz contrasta en los dos primeros versos el movimiento («canta») y la quietud («detenido»), para fundirnos, en el tercero, en un instante cimero de emoción: «trémulo, sobre su trino». Al llegar aquí, se fun-

[17] Idem, pág. 20.
[18] *Libertad bajo palabra, op. cit.*, pág. 47.

den en uno lo que miran los ojos («trémulo») y lo que se oye («trino»): un momento de éxtasis, movimiento que es al mismo tiempo la quietud misma. La magnífica aliteración de «tre», «tri» intensifica aún más el ambiente de instante transparente. Un haikú bien conseguido, ejemplo alineable en la tradición poética de Basho, con todos sus atributos; verbigracia, objetividad impersonal, casi descriptiva y el sabor zen.

Desde entonces, nuestro poeta practica de cuando en cuando este tipo de ejercicios de recogimiento y soledad:

El día abre la mano
Tres nubes
Y estas pocas palabras[19].

El budismo dice: «Venimos con las manos vacías; nos vamos con las manos vacías». En la mano abierta de un ser, de un día, de una vida, el mundo nos deja sólo «tres nubes», pasajeras, y «estas pocas palabras», futilidad de las futilidades. El budismo que conoce Octavio Paz es mayormente aquella parte donde se nota más el sabor extremo-oriental: el budismo zen. Al menos, hasta llegar a sus «últimos años» de su estancia en la India, entre 1962 y 1968 [20], más o menos. El poeta mexicano aprende al principio el budismo de la mano de los extremo-orientales [21], aunque ya en *Salamandra* (1958-1961) y en *Ladera Este* (1965) se compaginan lo típicamente hindú, a veces tántrico, y lo extremo-oriental, cosa que en los libros recientes como *El mono gramático* [22], *Vuelta* [23] y *Blanco* [24] prevalecerá aquello sobre esto.

De todas formas, hay un elemento filosófico que se ha hecho carne y hueso de la poesía de Octavio Paz, elemento feliz que llegó al poeta mexicano envuelto en la poesía de Basho: concepto o sentimiento de un «instante trascendental» o iluminación del budismo zen. «Zen afirma—sabe explicar nuestro poeta en una ocasión—que el estado satori es aquí y ahora mismo un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero—y con él la corriente que lo sostiene—se derrumba. En ese instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad» [25]. Y sigue explicando: «La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirla, esa unidad? Sí, el haikú: una palabra que es la crítica de la realidad, un

[19] Idem, pág. 139.
[20] Cfr. *Solo a dos voces, op. cit.*, pág. 6: «Oriente, sobre todo estos últimos años de la India, fue muy importante para mí».
[21] Principalmente D. T. SUZUKI. Véase la cita en *El arco y la lira, op. cit.*, pág. 122, y también en *Sendas de Oku, La poesía de Basho*, págs. 35-51, especialmente págs. 41-47.
[22] Barcelona, 1974.
[23] Barcelona, 1976.
[24] En *Centena*, Barcelona, 1974.
[25] *Sendas de Oku, op. cit.*, págs. 40-41.

lenguaje que es la burla oblicua de la significación. El haikú de Basho nos abre las puertas de satori: el sentido y la falta de sentido, vida y muerte, coexisten. No es tanto la anulación de los contrarios ni su fusión como una 'suspensión del ánimo'» [26].

Para averiguar la importancia que tiene la palabra «instante», aquel instante zen en la poesía de Octavio Paz, veamos unos ejemplos cogidos casi por azar en algunos libros suyos:

Por un instante están los nombres habitados [27].

Quieto
No en la rama
En el aire
No en el aire
En el instante
El colibrí [28].

Joseph Cornell: en el interior de tus cajas
mis palabras se volvieron visibles un instante [29].

La verdad
es el fondo del tiempo sin historia.
El peso
del instante que no pesa [30].

«El instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero se derrumba: : el instante que niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad» se hacen palpables, ya como imagen, ya como fondo profundo del poema, en cada rincón de la poesía de su poesía. Por otra parte, ese «instante» emerge súbitamente de un mar de los contrarios que están llenos nuestra vida y el universo, por lo cual los monjes zen, para provocar el estado propicio a la iluminación, recurrían a las paradojas, al absurdo, al contrasentido y a la negación rotunda de la realidad inmediata. El método es parecido cuando Paz utiliza el contrasentido, por ejemplo, la vida y la muerte, estar y no estar, ahora con el propósito diferente de nuestros clásicos poetas del Siglo de Oro con su juego de los contrarios petrarquista. Dice el poeta, por ejemplo:

> «La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte, sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad» [31].

Y son innumerables los textos que presentan juntas la afirmación y la negación:

---

26 Idem, pág. 50.
27 *Libertad bajo palabra, op. cit.*, pág. 139.
28 PAZ, OCTAVIO: *Ladera Este*. México, 1969, pág. 78.
29 PAZ, OCTAVIO: *Vuelta*. Barcelona, 1976, pág. 53.
30 Idem, pág. 79.
31 PAZ, OCTAVIO: *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, 1971, pág. 324.

«Cada tiempo es diferente; cada lugar es distinto y todos son el mismo, son lo mismo. Todo es ahora» [32].

V I S I O N

Me vi al cerrar los ojos:
espacio, espacio
donde estoy y no estoy [33].

Ahora, si hemos de simplificar la línea del haikú de Basho con una fórmula de imagen y el budismo zen, Paz tiene una cantidad considerable de haikú en sus libros:

A P A R I C I O N

Si el hombre es polvo,
esos que andan por el llano
son hombres [34].

M E D I O D I A

La luz no parpadea,
el tiempo se vacía de minutos,
se ha detenido un pájaro en el aire [35].

Balanza del vértigo:
Las rocas no pesan
más que nuestras sombras [36].

Sin embargo, no todo haikú es Basho. El haikú es un género poético, una vasija donde cabe todo con la condición de respetar hasta cierto punto su forma breve y el uso de imagen como retórica preferida. Octavio Paz es en ese sentido una de las primerísimas figuras al manejar con maestría insospechable el género inspirado en el haikú japonés. Traeremos aquí unas muestras donde se nota una excelente calidad imaginífera:

Llamas verdes los árboles del patio.
Crepitación de brasas últimas
entre la yerba: insectos obstinados [37].

De una orilla a la otra
Siempre se tiende un cuerpo,
Un arcoiris [38].

---

[32] *El mono gramático, op. cit.*, pág. 121.
[33] *Libertad bajo palabra*, pág. 144.
[34] *Ladera Este, op. cit.*, pág. 55.
[35] *Libertad bajo palabra, op. cit.*, pág. 142.
[36] PAZ, OCTAVIO: *Salamandra*. México, 1973, 3.ª ed., pág. 36.
[37] PAZ, OCTAVIO: *Pasado en claro*. México, 1975, pág. 38.
[38] *Salamandra, op. cit.*, pág. 82.

Agua que corre enamorada,
Agua con alas,
El ruiseñor en la muralla[39].

Velas color canela.
El viento se levanta:
respiración de senos[40].

Anoche
En tu cama
Eramos tres:
Tú, yo, la luna[41].

El entusiasmo de nuestro poeta por las poesías orientales no se paró sólo en el haikú, sino fue más allá: práctica del Danka y del Renga, aparte de las reminiscencias de la poesía china, las cuales no van más allá de una especie de la prolongación del haikuísmo habituado[41]. El Danka paciano es interesante por su calidad formal, porque nuestro poeta se somete a una métrica de 5-7-5, 7-7. El único ejemplo que tenemos pertenece en realidad al Renga, por ser varios Dankas encadenados. Veamos algunos:

Tu frente, el lago:
lisos, sin pensamientos.
Salta una trucha.
Cae la tarde. Encienden
las luces sobre las aguas.
Ondulaciones:
ocre el llano—y la grieta...
Tu ropa al lado.
Sobre tu cuerpo en sombra
estoy como una lámpara.
Viva balanza:
los cuerpos enlazados
sobre el vacío.
El cielo nos aplasta.
El agua nos sostiene[42].

Paz va desplegando un biombo de bellos paisajes de la naturaleza, cuya imagen central es dos cuerpos enamorados. La primera y la quinta estrofa son unos ejemplos de pleno acierto; primera, por su fresca imagen del salto de una trucha o un súbito deseo como una inspiración, y la quinta, por su hondo sentido del feliz azar («el vacío») que es el amor («los cuerpos enlazados»). La cuarta también podría ser por sí sola un perfecto haikú, con múltiples imágenes sugestivas.

[39] Idem, pág. 71.
[40] *Libertad bajo palabra, op. cit.*, pág. 46.
[41] *Ladera Este, op. cit.*, pág. 120.
[42] Cfr. *Renga*. Gallimard, Francia, 1971.

Inspirado por la forma de escribir entre varios poetas un poema, que es el Renga, Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson se lanzan un día a una aventura de componer un poema colectivo [43]. Fue en abril de 1969, en París, y el libro salió en 1971, igualmente en París, con una dedicatoria a André Breton. El motivo fue un intento de inventar a lo occidental un «método para componer textos». Estos poetas no intentan una imitación fiel del Renga tradicional japonés, sino una adaptación de su método a la necesidad o «preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan), la introducción deliberada del azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración, la indistinción entre traducción y otra original... El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía; el renga es una crítica del autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad» [44]. «Un des points de rencontro de l'Orient et l'Occident» fue, según Octavio Paz, lema para estas composiciones colectivas.

El *Renga* de estos poetas es, en realidad, un libro deliberadamente planteado, por lo cual el azar interviene de una forma también intencionada. Prueba de ello es que muchos de estos poemas hablan principalmente de su método de escribir en ese momento mediante un metódico despliegue de imágenes:

IV

cette pharse en méandres qui s'achemine vers sa fin perplexe
d'imagescitationnelles, ronces (soliloques polémiques)
cette ligne de banderilles, cet oesophage de latex
guide nécromant qui s'ecrit arborescente Impression d'Afrique

e comos mi sono modificato:
[e, per concludere, un Charles Pope
(un Tory anarchist), in the collectivisation of poetry
(con un ilozoista conscient, ecc. e tutti alla stessa tavola):
oggi, Pop-poet, in questa cripta, per questo jeu de mots):

---

[43] *Senda de Oku, op. cit.*, págs. 26-27.

[44] *Renga, op. cit.*, pág. 22. Otras explicaciones que incorporo en estas páginas se deben en parte al prólogo que hace Octavio Paz en este libro. Cfr. págs. 20-26.

[45] La gravitación de la literatura china en Octavio Paz sería otro tema para la investigación de las obras de nuestro poeta, tema menos importante que el nuestro por ser todavía anecdótico y esporádico como los poemas «The Golden Lotus», inspirado por Kem Ping Mei, novela china y algunas citas de los poetas chinos. Cfr. *Ladera Este, op. cit.*, pág. 12; *El arco y la lira,* pág. 104 (sobre Po-chu-I), etc. Parece ser que le interesó en una época la teoría de Yin y Yang y el taoísmo, cosa difícil de demostrar que los mismos elementos hayan influido en sus composiciones poéticas. Cfr. *El arco y la lira, op. cit.*, págs. 59, 102, etc.

I have become four voices that encircle
a common object, defining a self
lost in a spiral of selves, a naming:

y la espiral se despliega y se niega y al desdecirse se dice
sol que se repliega centro eje vibración que estalla astro-cráneo
del Este al Oeste al Norte al Sur arriba abajo fluyen los lenguajes[46].

Este soneto citado (por sus cuatro estrofas de 4-4-3-3 versos, versos libres) es, en una palabra, un poema sobre el poema colectivo, momento en que viven los cuatro poetas vanguardistas. Y casi la mayoría de los sonetos (¿?) colectivos que presentan pertenecen a los poemas que al mismo tiempo pueden servir como una proclama del renga en el Occidente.

Semejanza del planteamiento y diferencia en la ejecución serían los calificativos que podemos dar los poetas orientales sobre el grandioso intento de la resurrección del renga en el Occidente. Sabemos y estaremos siempre de acuerdo con que la poesía se convierta no sólo en colectiva, sino incluso anónima, como ocurrió tantas veces con las grandes obras en el Oriente. Los templos budistas en el Oriente se encuentran sumidos o sumergidos en lo hondo de las montañas, mientras las iglesias cristianas son torres o edificios más sobresalientes de todas las ciudades occidentales. Lo anónimo, lo pequeño y lo bello podrían haber sido los hitos donde empieza el lejano Oriente.

La definición que acabamos de intentar podría servir igual de nuestra conclusión sobre el haikú de Octavio Paz. La influencia fue relativa o a nivel de estímulo. Octavio Paz no la necesita. Nuestro poeta sabe bien que, para los poetas, hasta la traducción misma es un pretexto o «punto de partida para escribir su poema». Octavio Paz necesitó conocer al Extremo Oriente para conocerse a sí mismo, para volverse a su sitio de siempre: poesía de crítica y de ruptura.

YONG-TAE MIN

Instituto Oriental
Calle de La Puebla, 15, 1.º dcha.
MADRID-13

[46] *Renga, op. cit.*, pág. 96.

MIRAR EN MEXICO: UNA INTRODUCCION A LA OBRA DE OCTAVIO PAZ COMO ESCRITOR, TEORICO Y CRITICO DE ARTE

Son muchas las perspectivas desde las que puede ser contemplada la obra de Octavio Paz, y en todas ellas se vislumbra el escritor como afirmación preponderante de los perfiles del hombre actual y, sobre todo, del repertorio de actitudes que se definen como más congruentes en el mundo en que vivimos.

A este respecto, en los escritos de Octavio Paz se vislumbra el contraste entre el carácter onírico e irreal que impone la perspectiva surrealista y el sentido de lo verídico, de la esencia de la realidad como objetivo de una búsqueda, canalizado a través de un análisis y una indagación profunda sobre las cosas y su variedad. Podría decirse que como ensayista, como poeta, como dramaturgo y también como escritor y teórico del arte, Paz intenta conciliar la ambigüedad con que se producen todas las cosas que nos rodean y la posibilidad de establecer sobre ellas una visión esclarecedora y lúcida.

Quizá en la obra de Paz se separen dos alas diferentes: por un lado, la persecución de un equilibrio entre la evidencia de una angustia, ya no existencial, sino vital y esencial, y por otro, la evidencia de una posible visión optimista sobre el destino del hombre. Entre la angustia y la confianza, Octavio Paz rescata momentos y actitudes que forman ya parte del contexto de la cultura universal, y, paralelamente, establece las propias valoraciones de experiencias entre una situación angustiosa y una confianza en el devenir del hombre.

En el mismo orden, Paz es un escritor profundamente universalista, consciente de la dimensión planetaria que entraña la tarea de pensar y en la misma medida su observación y su desvelo sobre la realidad mexicana le lleva a centrar su tarea estética desde un cierto nivel de particularismo nacional; Paz mira en México y mira desde México; su búsqueda de la tradición universal no desdeña en absoluto la contemplación de lo que culturalmente significa la revolución mexicana como inmersión de México en su propio ser y como clave de un importante despliegue estético.

Señalemos en Paz una curiosidad inagotable sobre la diversidad de

las expresiones, las apariencias y los significados, una dinámica de la indagación que a veces requiere de la imagen y del objeto mucho más de lo que éstos pueden dar.

Ante el mundo de las imágenes, Paz se articula en dos actitudes diferentes: la reflexión y la magia. Las representaciones artísticas no son para el escritor mexicano fruto de la tarea de unos artesanos privilegiados a los que en un momento determinado la historia olvidó y fatalmente tendrá que volver a soslayar, sino que, por el contrario, el artista es para Paz el portador de un regalo múltiple, que asume la tarea de crear imágenes y de relacionarlas con las coyunturas materiales y espirituales.

En este orden se inscriben una serie de premisas que caracterizan la manera de hacer de Paz, en la que el encuentro de las culturas más fecundas y majestuosas que ha producido la humanidad y la codicia total de conocimientos y de sensaciones hace de su lectura un asombroso itinerario del espíritu.

Si la lectura de Paz nos ofrece en cada párrafo la evidencia de una insoslayable grandeza, el hallazgo de pequeños detalles a los que ha hecho inmenso el vuelo de la inteligencia y el impulso que nace del corazón del hombre, todos estos aspectos se ven con claridad y evidencia en sus escritos de teoría del arte, a través de los cuales Paz indaga en una realidad pasada, pero no muerta, que ve en cada cuadro, en cada piedra, en cada pintura, en cada árbol, en el misterio de la pirámide y en la sorpresa de la muchacha desnuda, una enorme dimensión viva, para todo aquel que sepa mirarla y para el que quiera encontrar la emoción que late en la obra de arte anónima o identificada, pretérita o todavía por hacer, en las columnas de los templos griegos, en los alminares de las mezquitas o en los rotos mosaicos por los que detrás del arte pasó la guerra.

La mirada, como la fe, igual que la ilusión y la palabra, devuelve la vida a lo que parecía no existir, porque hoy sabemos que nada muere, sino para aquellos que quieren verlo muerto. Por eso, la lectura de los textos de teoría del arte de Octavio Paz requieren del lector un rejuvenecimiento de la mirada, un fortalecimiento de esa condición mágica que es la memoria. Para leer a Paz, cuando habla de un pintor o de un cuadro, de un museo o de una exposición itinerante es necesario renovar y rejuvenecer la mirada, hacerla presa fácil de amor y de misterio, de lo inusitado y de lo sorprendente. Por eso el consejo para aquel que elija la ingrata tarea de escritor de arte y el sutil magisterio de Octavio Paz para orientarse en ella, habría que darle solamente una breve consigna: fortalecer la memoria, rejuvener la mirada y los escritos de Octavio Paz irán construyendo todo cuanto falte.

Los escritos artísticos de Octavio Paz surgen en los recuentos y recopilaciones de ensayos que publica, quizá con menos prodigalidad de la que sería necesaria, y aparecen ante los ojos del lector como una sorpresa, una sugerencia y una inquietud. Los primeros problemas que esta obra plantea nacen del hecho de que nos encontramos ante una obra que se está haciendo a nuestro lado, en estricta relación de contemporaneidad. Paz ha visto y recuerda y escribe sobre ellos las mismas exposiciones que han ganado la atención de los escritores de arte de nuestro tiempo. Por ello, salvo excepciones de contundente firmeza en las afirmaciones artísticas y en las expresiones culturales sobre las que recae su discurso, igualmente con la excepción de algunas obras del pasado, la mayor parte de las obras de Paz inciden sobre un arte que está haciéndose a nuestro lado, que es estrictamente nuestro contemporáneo. Y una de las primeras interrogaciones sobre las que se detiene Paz es también nuestra, en cuanto a la valoración de hasta cuando podemos mirar como definitiva una creación artística aquejada de los males del crecimiento, equívoca y algunas veces hasta contradictoria, pero en la que siempre se pueden encontrar (y ésta es la tarea de Paz) manifestaciones definitivas y referencias a las evidencias de una verdad universal y de un lenguaje planetario.

La crítica de arte de Paz está mucho más allá de los linderos fronterizos que marcan el espacio y el tiempo; se caracteriza por incidir sobre una fronda de hallazgos, casi sin búsqueda, que surgen ante la mirada y que son realizados con rigurosa pasión. En este planteamiento la teoría del arte de Octavio Paz puede parecer contradictoria e incluso paradójica en la elección de objetivos para el pensamiento, no así en las conclusiones que siempre son sistemáticas e irreprochables. El ejercicio del discurso es en Paz una magia del vocablo, pero también se encuentra siempre en él un hilo conductor, un mismo tipo de admiración ante la obra válida, un idéntico cuidado por el recuerdo de los misterios y un planteamiento que intenta por todos los caminos establecer la comprensión de la obra y la exploración del universo que define el artista, sin perder de vista que siempre es difícil plantearse una comprensión del arte, porque nada es más ambiguo que la obra artística y nada más difícil que su teoría.

La teoría del arte de Octavio Paz parte, sin duda alguna, de la evidencia de que existen unos panteísmos de la ruptura, cada momento muere un mundo e intenta nacer otro, se inicia un acercamiento, se tiende un puente en una frágil pasarela y hay alguien que se cierra en sí mismo.

En el mundo del arte hay maravillas de la voluntad, pero también, como nos recuerda Paz en afortunada cita del poeta Luis de Góngora, privilegios de la vista. Una totalidad de la imagen, nuestra condición de ser seres profundamente icónicos, hace posible una reciprocidad e incluso una ambivalencia del diálogo visual.

Las referencias y las claves para una teoría del arte en Octavio Paz se encuentran prácticamente en todas sus obras en prosa, incluyendo en este concepto no sólo los ensayos, sino algunas exaltaciones en las que la palabra se ciñe a la prosa en lo indispensable y el escrito se anima de un indetenible acento poético, como ocurre con *¿Aguila o sol?* (1951); prácticamente desde *El laberinto de la soledad* (1950), las incursiones y referencias de Paz en el mundo del arte son constantes y siempre certeras. Examinemos algunas de ellas.

Una estética del horror

Rehuyendo deliberadamente el análisis de la teoría del arte, tal como se insinúa en *El laberinto de la soledad,* nuestra primera referencia viene dada por un texto de 1949, incluido «Arenas movedizas» y publicado en 1951 en el volumen *¿Aguila o sol?* El texto se titula «El ramo azul» y es una de las características inquisiciones surrealistas de Octavio Paz en su esfuerzo por delimitar un mundo de lo incomprensible coexistente con nuestros pequeños universos de racionalizada mediocridad.

En un lugar, que no se nombra, un pueblo, sucede una aventura de cinco páginas titulada «El ramo azul»; el autor, que adopta por esta vez la función protagónica, da cuenta de su pesadilla y de su desvelo; incapaz de dormir, sale al pueblo, camina a tientas, encuentra un muro blanco y piensa «que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos», de pronto, un hombre apoya la punta de un cuchillo en su espalda y con voz suave y dulce una voz desconocida le avisa que va a sacarle los ojos para ofrecer a su novia un «ramito de ojos azules». En un angustioso forcejeo con el destino, iluminándose el rostro con sus propias cerillas, consigue demostrar que sus ojos no son azules, sino amarillos; el hombre desaparece, el protagonista vuelve al mesón; al día siguiente abandona el pueblo. Prácticamente la brevísima narración no ha sido sino una respuesta a las preguntas que el autor se hace sobre cual será la palabra de la que él no es sino una sílaba, quién dice esa palabra y a quién se dirige.

La imagen arbitraria del ramo hecho con ojos del «bouquet» imposible da una respuesta a la vez extravagante y trágica a todas las preguntas que podamos hacernos. Somos los viajeros a través de un pue-

blo desconocido, entre paredones desconchados; sólo intuitivamente conscientes de que nuestros actos y nuestra propia existencia son las partes de un todo inmenso maravillosamente irrazonable. Es posible que la sensación de perplejidad y horror que el texto nos transmite pueda servir de base para una teoría de la estética de nuestro tiempo, y de la posición en ella del hombre poseedor de dimensiones inconmensurables y atacado por la más horrenda de las sorpresas.

Dos indagaciones sobre Rufino Tamayo

Entre 1949 y 1950, Paz escribe *¿Aguila o sol?,* en donde incluye un homenaje al pintor Rufino Tamayo titulado «Ser natural» y en el que se insertan párrafos de una riqueza tan vibrante como ésta: «Sobre sus hombros descansa la geometría del incendio. Indemnes al fuego, indemnes a la selva, son espinas dorsales, son columnas, son mercurio»... «Equidistantes de la luna frutal y de las frutas solares, suspendidos entre mundos enemigos que pactan en ese poco de materia elegida, entrevemos nuestra porción de totalidad. Muestra los dientes el Tragaldabas, abre los ojos el poeta, los cierra la mujer. Todo es»... «está hecha de las miradas de todos los hombres. Es la balanza que equilibra deseo y saciedad, la vasija que nos da de dormir y de despertar. Es la idea fija, la perpetua arruga en la frente del hombre, la estrella sempiterna. Ni muerta ni viva es la gran flor que crece del pecho de los muertos y del sueño de los vivos. La gran flor que cada mañana abre lentamente los ojos y contempla sin reproche al jardinero que la corta. Su sangre asciende pausada por el tallo tronchado y se eleva con el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México. Arbol fuente, árbol surtidor, arco de fuego, puente de sangre entre los vivos y los muertos; todo es inacabable nacimiento».

También en 1950, Paz escribe un pequeño ensayo sobre Tamayo, que publica la Universidad Autónoma de México en 1959. Se titula «Tamayo en la pintura mexicana». El texto, que está lleno de inteligentes observaciones sobre la función de la pintura en la creación de la cultura mexicana, y en el que se analiza la continuidad de la estética revolucionaria y su doble visión de volver los ojos hacia México y de sentir la necesidad de insertar su nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno, destaca el carácter de excepción que Rufino Tamayo tiene en el campo de la pintura mexicana y apunta cómo su búsqueda pictórica y poética ha sido tan arriesgada y tan radical su aventura artística que durante muchos años es una figura solitaria a la que luego van a corroborar artistas más jóvenes, como Soriano, Cuevas, Ca-

rrillo y Coronel. «La pintura de Tamayo—escribe Paz—no es una recreación estética; es una respuesta personal y espontánea a la realidad de nuestra época. Una respuesta, un exorcismo y una transfiguración. Incluso cuando se complace en el sarcasmo, esta pintura nos abre las puertas de una realidad, perdida para los esclavos modernos y para sus señores, pero que todos podemos recobrar si abrimos los ojos y extendemos la mano. El cuadro es el lugar de reunión de muchas fuerzas. Como el poema, la pintura está hecha de enemistades y reconciliaciones, rimas, correspondencias y ecos. No es un mundo privado, sino el espacio propicio al encuentro: es un sitio de comunión». "La poesía, escribí hace años, intenta volver sagrado al mundo. De allí el recelo con que la han visto iglesias, capillas, sectas y partidos políticos. Mediante la palabra, el poeta consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y la mujer, la naturaleza o su propia conciencia.» Tamayo ha redescubierto la vieja fórmula de consagración.»

Diez años después, en diciembre de 1960, con motivo de una exposición de Rufino Tamayo en París, Paz puntualiza: «La obra de Tamayo se despliega en dos direcciones: por una parte, guiado por su poderoso instinto, es una constante búsqueda de la mirada original; por la otra, es una crítica del objeto, esto es, una búsqueda igualmente constante de la realidad esencial».

Y en los últimos puntos de este escrito puntualiza, que la mirada de Tamayo es de sacrificio: «mirada-pedernal que atraviesa el objeto-ofrenda. Entre la muerte y la vida el sacrificio traza un puente: el hombre. Y por eso su pintura a veces nos parece una de aquellas esculturas aztecas que revestían con una piel humana, el sacrificio es transfiguración».

Esta sensación de cambio, de metamorfosis, de constante transformación y devenir, de absoluta alteración de las categorías y las apariencias de las cosas, revela en función de las puntualizaciones, unas veces poéticas, otras críticas, que sobre Tamayo realiza Paz. Nos dicen cuál es la visión general del ensayista mexicano sobre el arte; el artista está más próximo a la magia que cualquier otro ser humano; el artista es un mediador, a través de ofrendas, de sacrificios, de expresiones, de vigilias y de desvelados sueños, el artista intenta aclarar la serie de perplejidades que rodean al hombre, intenta responder a sus angustiosas interrogantes, da mediante la creación artística razón y evidencia del poder y de la situación de las cosas y, sobre todo, acelera los procesos mucho más lentos de la naturaleza y de la historia. Su consagración, su transfiguración es en cierto modo una profecía, una anticipación.

Bajo el título de *Corriente alterna,* Paz publica en 1967 una serie de estudios que han aparecido antes en revistas hispanoamericanas europeas, en dos fases, una de 1959 a 1961 y otra de 1965 a 1967. Es éste, junto con *Puertas al campo,* aparecido en 1966 y editado en España en 1972, uno de los libros de Paz en el que abundan más las referencias a la teoría del arte. Entre las numerosas reflexiones que posee *Corriente alterna,* hay un texto de gran interés en el que Paz plantea su concepto de que la idea de la imitación de los antiguos es una consecuencia de la visión del suceder temporal como degeneración de un tiempo primordial y perfecto. La idea de progreso se ha subvertido; el presente es insustancial e imperfecto frente al pasado y el mañana será el fin del tiempo. Este planteamiento se basa, por un lado, en la idea de la virtud regeneradora del pasado y, por otro, lleva implícita la idea del regreso a un tiempo original para recomenzar el ciclo de la decadencia, la extinción y el nuevo comienzo: «el tiempo se gasta y asimismo se reengendra». También hay que considerar que el pasado se entiende como modelo del presente: «imitar a los antiguos y a la naturaleza, modelo universal que contiene en sus formas a todos los tiempos es un remedio que demora el proceso de la decadencia. La idea de la modernidad es hija del tiempo rectilíneo, el presente no repite el pasado y cada instante es único, diferente y autosuficiente». Aun cuando Paz reconoce con Baudelaire que la idea de la modernidad no se identifica forzosamente con la de progreso, que es difícil e incluso grotesco afirmar que las artes progresan, modernidad y progreso se parecen en ser manifestaciones de la visión «del tiempo rectilíneo, que termina por la acción de la crítica del progreso en los países desarrollados y por la degeneración de la vanguardia en el campo del arte y la literatura».

> «Lo que distingue el arte de la modernidad del arte de las otras épocas—dice Paz—es la crítica, y la vanguardia ha cesado de ser crítica. Su negación se neutraliza al ingresar en el circuito de producción y consumo de la sociedad industrial, ya sea como objeto o como noticia. Por lo primero, la verdadera significación del cuadro o la escultura es el precio; por lo segundo, lo que cuenta no es lo que dice el poema o la novela, sino lo que se dice sobre ellos, un decir que se disuelve finalmente en el anonimato de la publicidad.»
>
> «Otro arte despunta. La relación con la idea del tiempo rectilínea empieza a cambiar y ese cambio será aún más radical que el de la modernidad, hace dos siglos, frente al tiempo circular. Pasado, presente y futuro han dejado de ser valores en sí; tampoco hay una ciudad, una región o un espacio privilegiados. Las cinco de la tarde en Delhi son las cinco de la mañana en México y medianoche en Londres. El fin de la modernidad es, asimismo, el fin del nacionalismo y de los 'centros mun-

diales de arte'. Escuelas de París o Nueva York; poesía inglesa, novela rusa o teatro singalés; modernismo o vanguardia, reliquias del tiempo lineal. Todos hablamos simultáneamente, si no *el mismo idioma, el mismo lenguaje.* No hay centro y el tiempo ha perdido su antigua coherencia: este y oeste, mañana y ayer se confunden en cada uno de nosotros. Los distintos tiempos y los distintos espacios se combinan en un ahora y un aquí que está en todas partes y sucede a cualquier hora. A la visión diacrónica del arte se superpone una visión sincrónica. El movimiento empezó cuando Apollinaire intentó la conjunción de varios espacios en un poema; Pound y Eliot hicieron lo mismo con la historia al incorporar en sus textos otros textos de otros tiempos y de otras lenguas. Estos poetas creían que así eran modernos; su tiempo era la suma de los tiempos. En realidad iniciaban la destrucción de la modernidad. Ahora el lector y el oyente participan en la creación del poema, y, en el caso de la música, el ejecutante también participa del albedrío del compositor. Las antiguas fronteras se borran y reaparecen otras; asistimos al fin de la idea del arte como contemplación estética y volvemos a algo que había olvidado Occidente: *el renacimiento del arte como acción y representación colectivas y el de su complemento contradictorio, la meditación solitaria.* Si la palabra no hubiese perdido su significado recto, diría: un arte espiritual. Un arte mental y que exigirá al lector y al oyente la sensibilidad y la imaginación de un ejecutante que, como los músicos de la India, sea, asimismo, un creador. Las obras del tiempo que nace no estarán regidas por la idea de la sucesión lineal, sino por la de combinación: conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos. La fiesta y la contemplación. Arte de la conjugación.»

Anteriormente Paz ha destacado el carácter ambiguo y relativo de nuestra época desde el punto de vista de su presencia cultural. Dos conceptos básicos en el repertorio de la valoración del arte con respecto al tiempo son sometidos por él a profunda crítica; por un lado, señala que antes de nosotros muchos pueblos y civilizaciones se dieron a sí mismos el nombre de un dios, una virtud, un destino o una fraternidad: Islam, judíos, nipones, arios, son nombres que constituyen una suerte de piedra de fundación, «un pacto de la permanencia». Por el contrario, Paz diagnostica que es nuestra época la única en escoger como nombre un adjetivo vacío y ambiguo: «moderno». Su prognosis es terminante. Como los tiempos modernos están condenados a dejar de serlo, llamarse «modernos» es igual a renunciar a tener nombre propio.

De la misma manera, después de definir la obra de arte como un bloque de tiempo compacto, y que a pesar de ser intangible como el aire y los pensamientos, pesa más que una montaña, analiza el arte de los primitivos como pertenecientes a un tiempo anterior a la cronología, anterior a la idea misma de antigüedad, el verdadero tiempo anterior: «aquel que siempre está antes, cualquiera que sea el momento en que

acaece». En este sentido, para Paz una muñeca de los indios «hopi» o una pintura «navajo» no son más antiguas que las «cuevas de Altamira», son simplemente anteriores.

Dos perspectivas sobre Michaux

El escritor y poeta belga Henry Michaux, nacido en 1899 en Namur, ha sido en varias ocasiones objeto de la atención y casi podríamos decir de la disección por parte de Paz, que en *Corriente alterna* analiza el esfuerzo de Michaux a través de la pintura y de la poesía como lenguajes con los que el artista se ha esforzado por afirmar algo que es propiamente indecible. A partir de un análisis de tres obras de Michaux en las que se hace referencia a los encuentros del artista con la mezcalina y que se llaman, respectivamente, *Miserable milagro* (1956), *El infinito turbulento* (1957) y *Paz en las rupturas* (1959), Paz realiza en unas pocas páginas el viaje del artista, que en un primer encuentro descubre un mecanismo de infinito; en un segundo llega a ver que sólo queda en pie lo esencial, lo que por su infinita debilidad posee una infinita fortaleza, y, por último, el regreso a un perpetuo nacimiento, mientras escucha el poema interminable, sin rimas, sin música, sin palabras, que sin cesar pronuncia el universo.

Años después, el artículo publicado recientemente en una revista, dos cuadros de Michaux, *El clown* y *El príncipe de la noche,* realizados hacia finales de la década de los treinta, sirven a Paz para establecer una serie de reflexiones sobre la teoría de la visión y el mundo de las imágenes. La expresión de Michaux: *le noir reméne au fondement, à l'origine,* promueve estos pensamientos de Paz:

> «Ver—dice Paz—es un acto que postula la identidad última entre aquel que mira y aquello que mira. Postulado que no necesita prueba ni demostración: los ojos, al ver esto o aquello, confirman tanto la realidad de lo que ven como su propia realidad. Mutuo reconocimiento: me reconozco en lo que reconozco. Ver es la tautología original y paradisíaca. Felicidad de espejo: me descubro en mis imágenes. Aquello que miro es aquel que mira: yo mismo. Coincidencia que se desdobla: soy una imagen entre mis imágenes y cada una de ellas, al mostrar su realidad, confirma la mía... De pronto, y muy pronto, la coincidencia se rompe: no me reconozco en lo que veo ni lo reconozco. El mundo se ha ido de sí mismo, no sé adónde. No hay mundo. ¿O soy yo el que se ha ido? No hay dónde. Hay una falla—en el sentido geológico: no una falta, sino una hendedura—y por ella se precipitan las imágenes. El ojo retrocede. Hay que tender entre una orilla y otra de la realidad, entre el que mira un puente, muchos puentes: el lenguaje, los lenguajes.

Por esos puentes atravesamos las zonas nulas que separan esto de aquello, aquí de allá, ahora de antes o después. Pero hay algunos obstinados —unos pocos cada cien años—que prefieren no moverse. Dicen que los puentes no existen o que el movimiento es ilusorio; aunque nos agitamos sin cesar y vamos de una parte a otra, en realidad nunca cambiamos de sitio.»

El pensamiento de Paz parece emprender un constante viaje hacia lo ilimitado, hacia el más allá de lo visible, que es también la frontera de lo que se puede decir. Si en la obra de Tamayo, Paz ve un reencuentro con el ser natural, una reacción frente a las sustancialidades anecdóticas, en la de Michaux detecta la última de las metamorfosis: una pintura que se abre y muestra que realmente no hay nada que ver, clara profecía del fin de la pintura y de la poesía: «En ese instante—escribe Paz—todo recomienza: lo ilimitado no está afuera, sino adentro de nosotros.»

Cuatro años antes de escribir este texto, Paz pone una introducción al estudio que publica la Secretaría de Educación Pública Mexicana sobre el pintor Antonio Peláez. Y estableciendo el símil, tomado de la obra del propio artista, del niño que pinta con ira de castigado la pared a la que se le ha enfrentado, Octavio Paz ve en este pintor el diablo suelto, las devastaciones y resurrecciones del deseo, el desaprendizaje que hace posible la mirada salvaje del niño.

Conclusión-prólogo: Mirar en México

Si aplicamos al estudio de la obra de Paz los indicios que él mismo nos proporciona, veremos ante nosotros la imposibilidad de establecer una síntesis que no sea a su vez el punto de partida de otras reflexiones, de plantear unas reflexiones que no constituyan a su vez prólogos e indicios.

En 1950, en *El laberinto de la soledad,* Paz se sumerge en el misterio de las máscaras, puntualizando, sugiriendo y apostillando en torno a los numerosos temas que en relación con la intemporalidad del arte y la radical mexicanidad de algunas expresiones le son ofrecidas. En 1951 es *¿Aguila o sol?,* con su descubrimiento de Rufino Tamayo en función de retorno a la naturaleza y con su intuición de una estética del horror. En 1962, la Universidad de Veracruz publica *Magia de la risa,* sensacional análisis de las relaciones del hombre con el Dios, de la permanencia del Dios como objeto en el mundo de los hombres, de la nada arbitraria diferencia establecida entre los dioses que juegan y los

hombres que trabajan, denuncia de la distancia infinita que entre hombres y dioses existe: «los hombres pueden parecerse a los dioses, ellos nunca se parecen a nosotros; ajeno y extraño, el Dios es la otredad». Talismanes, amuletos de la metamorfosis, terracotas, todo nos afirma que una sola energía anima la Creación.

En 1970, *Posdata,* que se produce como una continuación del *Laberinto de la soledad,* nos recuerda que: «la crítica no es sino uno de los modos de operación de la imaginación, una de sus manifestaciones». En 1973, *Apariencia desnuda* constituye el gran estudio sobre la obra de Marcel Duchamp, en donde encontramos la idea de que: «la condenación de ver se convierte en la libertad de la contemplación».

En *La búsqueda del comienzo,* publicada en 1974, obtenemos un análisis fructífero de cómo el movimiento «dadá» hizo naufragar las pretensiones especulativas de la pintura cubista, y los surrealistas opusieron al objeto-idea, preconizado por muchos artistas, una visión interior que destruía su consistencia como cosa y su coherencia como sistema de coordenadas intelectuales. En *Puertas al campo,* ya citada, reencontramos, bajo el título general de *Los privilegios de la vista,* textos de 1962, como una nota relativa a la «Exposición de Arqueología Mexicana en París» y dos apostillas posteriores a este planteamiento. Se reencuentra también el texto *Risa y penitencia,* que componía el libro *Magia de la risa,* uno de los estudios sobre Tamayo, a que antes nos hemos referido; una interesante semblanza de Paalen y notas sobre Carrillo Gil, Juan Soriano, Pedro Coronel, Rodolfo Nieto, el Grupo Hindú «1890», y un artículo de origen coloquial de 1963, que, con el sugestivo título de *El precio y la significación,* plantea toda una teoría del mercado del arte como disolvente del valor artístico.

El mono gramático, en el que abundan las referencias a la pintura de Bacon, de Tapies y de Constable, nos recuerda que el cuadro es un espectáculo, y como tal se instala en la observación de un cuadro de Richard Dadd, el pintor que mató a su padre y vivió largas horas de reclusión en el manicomio alumbrando extrañas fantasías y sortilegios, preconizando sin saberlo el arte mágico que después iba a hacer furor en Europa.

Si intentamos reducir a los estrictos postulados de un resumen todo este bosque frondoso, la síntesis nos vendrá dada por dos ideas: una gran parte de la obra de Paz se basa en instalar su mirada en México, en una misma contemplación que incluye desde la terracota sonriente hasta la pintura de Soriano o Coronel, y otra enorme dimensión consiste en mirar desde México, desde el país que el escritor lleva consigo adondequiera que vaya, como la concha de un caracol inexorable. Y ahí

está lo importante para una teoría del arte absolutamente por hacer, para la sistematización del pensamiento de un escritor de arte fecundo, pródigo y desordenado quizá deliberadamente por las urgencias de la inspiración. Paz mira desde México, contempla el discurso universal que nos rodea y diagnostica sobre él de una manera rotunda, concluyente, exacta.

RAUL CHAVARRI

Centro Iberoamericano de Cooperación
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
MADRID-3

EL HACEDOR DE MILAGROS

Octavio Paz, maestro de traductores

Desde la piedra de Roseta (interesante versión trilingüe, aunque singularmente limitada), hasta los más efímeros *best-sellers,* ha existido una raza olvidada y maltratada, la de los traductores, esa especie de ilotas de la literatura, de parientes pobres cuyos nombres se disimulan púdicamente en una página interior. Rara vez se lee en las críticas de revistas o periódicos un elogio al traductor; sí se encuentran, y con facilidad, críticas despiadadas del tipo de «la lamentable traducción que desvirtúa el contenido de...». Es cierto que hay versiones deplorables. Es cierto también que son evidente y abrumadora mayoría, y que tienen razón los que dicen que por lo general la traducción no da más que una idea pálida y engañosa de lo que es la obra original; pero eso no significa que la totalidad de las traducciones sea mala o inútil. También son mayoría los malos escritores, y nadie extrae de este hecho evidente la comprobación de que la literatura sea imposible, de que la novela sea un género sin capacidad expresiva o de que la poesía sea una anacrónica especie en extinción.

«Aprender a hablar es aprender a traducir, dice Octavio Paz; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido» [1]. Cabría preguntarse si traducir es sólo una actividad aprendida más o menos dificultosamente, una técnica cuyos mecanismos se pueden adquirir como los de cualquier otra materia de estudio, o una operación inherente al pensamiento y como tal tan misteriosa, fascinante o compleja como el don del habla. Cuando la Biblia cuenta que Dios confundió las lenguas para castigar a los hombres por su soberbia, es posible preguntarse qué habría sucedido con la famosa y malograda torre si hubiera existido un buen equipo de traductores e intérpretes rápidamente organizados y dispuestos a contribuir a que la raza humana llegara a las estrellas.

Lo que Babel confundió y destruyó, lo organiza y reconstruye la traducción; el aislamiento milenario cae en pedazos ante ella, y el mundo

[1] Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad.* Tusquets Ed., Barcelona, 1971, pág. 7.

vuelve a ordenarse como un rompecabezas largo tiempo revuelto y olvidado en un cajón.

Sin embargo, existe una tendencia que se complace en negar con altivez cualquier posibilidad de traducir, apoyándose en presupuestos a veces filosóficos, a veces lingüísticos, y que rechaza, sobre todo, la posibilidad y la legitimidad de traducir poesía. Las diferencias entre las lenguas, entre las diversas «concepciones del mundo» que ellas reflejan, entre los léxicos diversos y las distintas sintaxis, son vistas como absolutamente irreductibles e impenetrables. Además de constituir una actitud elitista, esta idea, como sostiene Paz, es repugnante, en tanto se funda en una noción equivocada de lo que es la traducción, y en un concepto minimizado de la universalidad de la poesía. También Ezra Pound, refiriéndose a quienes la sostienen, dice que son demasiado soberbios para traducir... Y continúa: «Cada nueva exuberancia, cada nueva aspiración, ha sido estimulada por la traducción, comenzando por Geoffrey Chaucer, *Le Grand Translateur,* traductor del *Romant of the Rose,* parafraseador de Virgilio y Ovidio, condensador de viejos cuentos que había encontrado en latín, francés e italiano» [2].

Y lo que Pound aplica a la literatura inglesa, Paz lo extiende a todas: «La traducción es una actividad civilizada porque nace, como la imitación, de la veneración ante lo ejemplar o lo único. Sus raíces son éticas y estéticas. La veneración no excluye, sino que exige la fidelidad. Ejemplo: las versiones chinas y tibetanas de los sutras y sastras budistas. Por esto la traducción también es civilizadora: nos presenta una imagen del otro y así nos obliga a reconocer que el mundo no termina en nosotros y que el hombre es en los hombres» [3]. También se podría pensar que la traducción, por todo lo que implica de tentativa de acercamiento, de puente tendido a través de la *otredad* para llegar al conocimiento del extraño, presenta puntos de contacto con el erotismo. Tal vez no sea casual que un poeta tan preocupado por el erotismo y sus problemas como Paz sea, al mismo tiempo, un gran traductor. En el prólogo a *Versiones y diversiones,* dice que su libro es el resultado de la pasión y de la casualidad: «Por pasión traduje a Pessoa y a Michaux; por casualidad a algunos poetas suecos: Pedro Zekeli me pidió que colaborara con él y yo acepté por amistad y curiosidad (...). Pasión y casualidad, pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo

[2] Ezra Pound, *El arte de la poesía.* Joaquín Mortiz, México, 1970, pág. 54.
[3] Octavio Paz, *El signo y el garabato.* J. Mortiz, México, 1975, pág. 162.

que en dirección distinta» [4]. Es decir, un conocimiento profundo y enriquecedor, como el conocimiento erótico.

Contra la teoría de la imposibilidad de la traducción, contra el pesimismo aristocratizante que exige el conocimiento de muchas lenguas para acceder a la poesía, se levanta, alegremente escandalosa, la práctica milenaria de los traductores; sí, es cierto que la comunicación es difícil, y no sólo a través de lenguas y culturas diferentes, sino dentro de una misma lengua y en el seno de una misma comunidad; no siempre la frase «No sé cómo explicarlo» es sólo un recurso cómodo para ocultar las falencias del pensamiento o la falta de interés por participar nuestras experiencias a los otros: a veces expresa una real dificultad para traducir en palabras ciertos pensamientos o sensaciones que no se dejan encuadrar fácilmente dentro de los marcos por demás rígidos impuestos por la lengua. Quien al contar un sueño haya comparado la rica y compleja experiencia onírica con la pobreza de su expresión verbal, comprende bien las limitaciones del lenguaje. Sin embargo, por mediocre que sea el resultado comparado con la imagen original, es posible transmitir ésta al menos con la suficiente fidelidad como para que un psicoanalista la utilice con éxito. Y para citar a Mounin, «el hecho de que Kierkegaard, o Maurice Blanchot, puedan obsesionar a sus lectores (con quienes han tenido en común ciertas situaciones psicológicas o intelectuales) con sus minuciosas descripciones de la insatisfacción o del fracaso de la comunicación de tales o cuales situaciones, demuestra que la comunicación es posible. Que, por consiguiente, es posible traducir» [5].

También huyo—ya no, porque la evolución de los conocimientos ha destruido buena parte de las ingenuidades más o menos omnipotentes de nuestros antepasados—quien sostuvo que todo es traducible, totalmente, de una vez para siempre, en tanto el hombre es uno y una su experiencia. Tal vez el descubrimiento de América sea el hecho histórico que terminó de barrer definitivamente esa postura jactanciosa, al demostrar que existían estrellas sin nombre, frutos nunca vistos y civilizaciones que nada tenían en común con las europeas. Paradojalmente, pese a esa diversidad alucinante, fue posible traducir el Popol Vuh al español y la Biblia al guaraní. Es que por debajo de una variedad y una riqueza aparentemente ilimitadas, subyace una unidad fundamental, la de la experiencia humana, siempre cambiante y siempre la misma, siempre renovada, pero siempre igual. Porque entre estas dos posiciones extremas (nada es traducible, todo lo es) se encuentra una zona intermedia donde todo es más o menos traducible, donde se pueden volcar de una lengua a otra ideas y sentimientos, modismos y costumbres, ex-

---

[4] Octavio Paz, *Versiones y diversiones*. J. Mortiz, México, 1974.
[5] Georges Mounin, *Problemas teóricos de la traducción*. Gredos, Madrid, 1977, pág. 217.

periencias y tradiciones culturales, y hasta ese algo inasible que constituye la atmósfera peculiar de una obra literaria, el estilo, algo del alma de quien la escribió.

Una vez sentada la posibilidad de traducir, y dispuestos a comenzar la tarea, se tropieza con una serie de dificultades de toda índole: lexicales, sintácticas, técnicas. No sólo las palabras, que a veces se resisten, sino la estructura de la frase que nunca—o casi nunca—es equivalente en dos lenguas distintas; hasta la necesidad de conocer no sólo los idiomas, sino también, y mucho, el tema sobre el que se traduce: es imposible traducir lo que no se entiende, aunque las palabras sean perfectamente claras.

Por otra parte, no todas las traducciones son iguales ni presentan los mismos problemas. Así como dentro de la literatura hay diversos géneros, también los hay dentro de la traducción: no es lo mismo traducir una novela que un tratado de física, un poema que un artículo sobre política internacional. Desde antiguo existe la polémica entre los traductores denominados «técnicos» y los que llaman «literarias» a sus traducciones; sin minimizar las dificultades de la traducción científica o técnica, no es posible ignorar que cuando se trata de volcar obras literarias se entra en un terreno peculiarmente resbaladizo, donde aparecen nuevos factores que complican aún más la tarea—y la enriquecen.

Por ejemplo, se dice que para traducir hay que saber idiomas, lo cual parece tan evidente que casi no vale la pena mencionarlo; y, sin embargo, la afirmación no sólo tiene varias interpretaciones posibles, sino que la actividad misma de uno de los mejores traductores de nuestro tiempo, Octavio Paz, es una refutación viviente de este aserto. En primer lugar, ¿qué es saber idiomas? Es decir, ¿cuál es el nivel mínimo aceptable, por debajo del cual no tenemos derecho a decir que conocemos una lengua, y en segundo lugar, cuál es el ámbito del idioma que hay que conocer para poder traducir? Tal vez un ingeniero perfectamente bilingüe sea incapaz de traducir un poema, y recíprocamente, un poeta también bilingüe no pueda traducir un tratado sobre refrigeración industrial. Paz se ha atrevido a traducir del japonés, que no conoce, por el sencillo expediente de recurrir a un nipón dotado de sensibilidad poética aguda, de modo que no es el conocimiento detallado del otro idioma la condición fundamental de un buen traductor. Otra cosa sería el conocimiento detallado de la propia lengua y de todos sus recursos, lo cual no es tan común como parece y como sería de desear. Este dominio de la lengua materna (traducir a una lengua que no lo sea plantea otro tipo de problemas), implica no sólo el dominio de los aspectos lexicales y sintácticos, sino también el conocimiento de los resortes literarios propiamente dichos.

«El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literalidad, es decir, lo que hace que una obra dada sea una obra literaria», dice Roman Jakobson [6]. No debemos perder de vista esta observación, que puede servir de brújula en un territorio tan complejo. En efecto, en el lenguaje poético la referencia ya no es la referencia pura y simple del mensaje cotidiano, ni la palabra, su elección y articulación dentro del discurso, son iguales. En el habla cotidiana, toda palabra, dice Paz, «encierra cierta pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para construir una frase, uno de esos significados se actualiza y se vuelve predominante. En la prosa la significación tiende a ser unívoca, mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos (...). Los críticos se han detenido en esta turbadora particularidad de la poesía, sin reparar que a esta suerte de movilidad e indeterminación de los significados corresponde otra particularidad igualmente fascinante: la inmovilidad de los signos. La poesía transforma radicalmente el lenguaje y en dirección contraria a la de la prosa. En su caso, a la movilidad de los signos corresponde la tendencia a fijar un solo significado; en el otro, a la pluralidad de significados corresponde la fijeza de los signos. Ahora bien, el lenguaje es un sistema de signos móviles y que, hasta cierto punto, pueden ser intercanjeables: una palabra puede ser sustituida por otra, y cada frase puede ser dicha (traducida) por otra. Parodiando a Peirce, podría decirse que el significado de una palabra es siempre otra palabra. Para comprobarlo basta con recordar que cada vez que preguntamos «¿qué quiere decir esta frase?» se nos responde con otra frase. Pues bien, apenas nos internamos en los dominios de la poesía, las palabras pierden su movilidad y su intercanjeabilidad. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema. La poesía, sin dejar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje» [7].

En el mismo sentido, Jakobson anota: «La forma existe en tanto nos resulta difícil percibirla, en tanto sentimos la resistencia de la materia» [8]. Esa inmovilidad, esa resistencia de los signos, esa obligatoriedad indiscutible de las palabras, implica la pluralidad de significados del poema, y ambas constituyen su literalidad, es decir, lo que hace que una creación determinada sea un poema y no otra cosa: «Los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas—una arquitectura que sin cesar se deshace y rehace, un organismo en perpetua rotación.

[6] René Prada Oropeza, *La autonomía literaria*. Univ. Veracruzana, México, 1977, pág. 14.
[7] Octavio Paz, *Traducción...*, págs. 14/15.
[8] Roman Jakobson, citado por Dora Vallier en «Dans le vif de l'avant-garde», revista *L'Arc*, número 60, primer trimestre de 1975.

No la belleza quieta, sino las mutaciones, las transmutaciones. El poema no significa, pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura» [9]. Y también: «Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica, y como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío, pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda» [10]. «Es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace... En su rotación, el poema emite luces que brillan y se apagan sucesivamente» [11].

En la inmovilidad de los signos y la correlativa movilidad de los significados, radica *también otra característica* de la poesía: su calidad de reveladora, de descubridora de la realidad. Si el lenguaje cotidiano se caracteriza por su automatismo, por la transparencia de las palabras, que sólo están allí para permitir que las cosas se perciban a través de ellas, lo que las hace perfectamente intercambiables con que sólo cumplan su misión de señalar lo que queremos que señalen, en el caso del poema las palabras se erigen a sí mismas a la vez en material y objeto de la comunicación. Al encarar las cosas con una óptica diferente, al poner la palabra en primer plano, el poema ilumina la realidad de distinto modo, y descubre las cosas que, de tanto verlas, ya no percibimos. Esta función exploradora de la palabra poética está dada por la superposición, a la sintaxis que ordena las partes de la oración, de una sintaxis poética que agrega a la primera las exigencias significativas de ritmo, rima, acentuación, aliteración, de contrastes o concordancias de sentido y de sonido, de disposición dentro del poema de sus elementos significantes de cierta manera y no de otra. «La característica del lenguaje cotidiano es el *automatismo,* porque pertenece a la esfera del hábito. En el lenguaje cotidiano, muchas veces, se utilizan las frases incompletas, o palabras pronunciadas solamente a medias, lo que se explica recurriendo al automatismo de ciertos procedimientos; la expresión ideal del automatismo es, para Shklovski, el álgebra, que sustituye los símbolos a los objetos. En el descuidado lenguaje cotidiano, las palabras no se pronuncian clara y enteramente, muchas veces sólo sus sonidos iniciales emergen a nuestra conciencia (...). 'Este modo algebraico de pensar lleva a concebir las cosas como número y espacio; nosotros no las vemos totalmente, sino que las reconocemos en sus primeras y más sobresalientes señales. La cosa pasa delante nuestro como envuelta en un forro; sabemos que existe, que ocupa un lugar en el espacio, pero la vemos sólo en su su-

---

[9] Octavio Paz, *Poesía en movimiento.* Ed. Siglo XXI, México, 1966, pág. 6.
[10] Octavio Paz, *Los signos en rotación.* Ed. Sur, Buenos Aires, 1965, pág. 28.
[11] Idem, pág. 66.

perficie. Por efecto de este tipo de percepción el objeto se desvanece, no es percibido más, y, por tanto, no es más reproducible... Las cosas son representadas a través de algunos rasgos abstractos, como, por ejemplo, a través del número; o también vienen preproducidas, por decirlo así, según fórmulas, y no se presentan a nuestra conciencia'. Entonces, en el lenguaje cotidiano, la cosa es convertida en una simple fórmula que anula, en realidad, el interés por ella. Esto puede ser admitido como una verdad parcial si se piensa en el lenguaje práctico, pero no es la característica lingüística que lo distingue, como ya nos lo dijera Jakobson. Ahora bien, siguiendo con el razonamiento de Shklovski, precisamente para «resucitar» nuestra percepción de la vida, para hacer «sensibles» las cosas, «para hacer de una piedra una piedra», existe lo que llamamos arte. El fin del arte es el de darnos una sensación de la cosa, una sensación que debe ser visión y no simple reconocimiento» [12].

Finalmente, estamos frente a las palabras desnudas e inamovibles, frente al poema puro, en toda su perfecta belleza hecha de signos inmóviles y de significados fluctuantes, y debemos acometer la tarea de transformar ese organismo vivo dotado de sus propias leyes en otro poema que sea el mismo poema. «El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras—o es escogido por ellas—. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de este texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí, la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma, y la crítica es una versión libre del poema, o más exactamente, una transposición. Para el crítico, el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, con otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, pero con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos, la traducción es una operación paralela, aunque de sentido inverso, a la creación poética. Su resultado no es tanto su copia

[12] R. Prada Oropeza, *op. cit.*, pág. 14.

como su transmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos» [13]. A esta exposición magistral del mecanismo de la traducción, Paz agrega: «La paradoja de la poesía consiste en que es universal, y al mismo tiempo, intraducible. La paradoja se disipa apenas se piensa que si efectivamente la traducción es imposible, no lo es su recreación en otra lengua. Tagore tuvo la fortuna de encontrar, en lengua española, un traductor que era también un gran poeta: Juan Ramón Jiménez. Las traducciones de Jiménez, hechas en colaboración con su esposa Zenobia, convirtieron al poeta bengalí en un poeta español. Su poesía no perdió su extrañeza original y, sin embargo, circula desde entonces como disuelta en la sangre de nuestra tradición» [14].

Aquí tenemos explicado de manera admirable el difícil, ingrato, apasionante trabajo del traductor. Es al mismo tiempo una profesión de fe y un código, una indicación del buen camino y una advertencia ante los peligros múltiples que acechan en él. Después de leer este párrafo de Paz, ningún traductor ignora que no debe limitarse al sentido; tampoco ignora que las palabras solas, aun con toda su belleza y sus fuegos de artificio, no bastan para hacer un poema. Tiene que entrar de lleno en la tarea, sin más materiales que su conocimiento de la lengua, sus fieles diccionarios y su amor por la poesía.

Tal vez, dentro del cúmulo de problemas que presenta la traducción literaria (que como hemos visto no es, no puede ser, una operación puramente lingüística), el más evidente y difícil de resolver, el que ha desvelado a mayor número de traductores, sea el de las connotaciones. «La oposición que (Bloomfield) señala entre la denotación de un término, como su definición objetiva valedera para todos los hablantes, es muy clara cuando precisa: «En el caso de términos científicos, nos las arreglamos para mantener las significaciones puras, o casi puras, de todos los factores connotativos, aunque, incluso en este terreno, a veces no lo conseguimos» [15]. «Cuando se dice que la traducción es imposible, de cada diez veces nueve se piensa en esas connotaciones que ponen en tela de juicio no sólo la posibilidad de traspaso de civilización a civilización, de 'visión de mundo' a 'visión de mundo', de lengua a lengua, sino, finalmente, de individuo a individuo, incluso en el interior de una civilización, de una 'visión del mundo', de una lengua que les son comunes. A fin de cuentas, la noción de connotación plantea a la teoría de la traducción el problema ya de la posibilidad, ya de los límites, de

[13] Octavio Paz, *Traducción...*, pág.
[14] Octavio Paz, *El signo...*, pág. 147.
[15] G. Mounin, *Problemas...*, pág. 137.

la comunicación interpersonal sintesubjetiva»[16]. «Tomemos el caso de la palabra francesa *bouc*. Su sentido puede ser adquirido o bien por definición díctica o referencial (se enseña al niño el animal), o bien por definición lingüística (se le dice que la palabra significa: macho de la cabra); o bien extrayendo la significación de este término de los variados contextos en los que ha aparecido para un hablante (y nada impide, a este respecto, que algunos francófonos conciban durante largo tiempo al *bouc* como una especie particular, y no como el macho de la cabra). Y estos tres casos son ya muy diferentes en cuanto a las connotaciones que adquiere el término: a quien nunca ha padecido el olor a la vez sofocante y nauseabundo, inimaginablemente fuerte también, del macho cabrío, le faltará siempre una connotación especial del término, incluso si el hablante en cuestión sabe que el macho cabrío huele mal, particularmente mal. Pero, de todas maneras, la significación de la palabra *bouc* obedecerá, para cada hablante, a la regla indicada por Bloomfield: 'La significación no es nada más que el resultado de las situaciones en que se ha oído esta forma'. Esto implica que la significación en el sentido de Bloomfield tiende hacia la comprensión total de la palabra *bouc,* en el sentido de los lógicos, es decir, el conjunto de los caracteres inherentes al ser denotado por este término (incluyendo la *comprensión subjetiva* del término el conjunto de los elementos emocionales, 'adicionales', vinculados al término). La significación del término es, pues, susceptible de enriquecerse indefinidamente. Si el hablante es campesino, con todo lo que verá en el comportamiento, genital, por ejemplo, del macho cabrío. O si es habitante de la ciudad, con todo lo que pueda leer sobre la salacidad del macho cabrío. Cuando el hablante utilice u oiga la expresión: 'C'est un vieux bouc', la connotación peyorativa del término no será en absoluto la misma, en cuanto a su energía, en los dos casos. En este ejemplo vemos que las connotaciones de un término variarán, para cada hablante, en función de la riqueza de las situaciones (no lingüísticas o lingüísticas) que habrán nutrido la 'significación denotativa' del término»[17].

«El cuadro de dificultades que las connotaciones ofrecen a la traducción no es menester hacerlo; se hace y se rehace incesantemente desde el momento en que existen traductores. Los análisis de la lingüística reciente clarifican, clasificándolas, todas esas dificultades: es el primer paso del buen método cartesiano para tratar de resolverlas por separado. Pero una teoría de la traducción deberá responder finalmente a las preguntas siguientes: ¿hay que traducir, y de qué manera, las connotacio-

[16] Idem, pág. 199.
[17] Idem, págs. 187/8.

nes totalmente diferentes que unen al término *elefante* para un ruso o para un hindú? ¿Hay que traducir, y cómo, las connotaciones literarias y poéticas que, según Sapir, unen indisolublemente para los hablantes anglosajones la palabra *tempest* con el recuerdo de Shakespeare?» [18].

Veamos cómo un maestro de la traducción como es Octavio Paz salva este escollo al parecer insuperable en una obra maestra del género: su versión del *Soneto en ix,* de Mallarmé. Cuando éste dice: «...nul ptyx / aboli bibelot d'inanité sonore...», Paz no sólo lo traduce, sino que además, con una generosidad poco común, nos explica cómo y por qué escribe «...ni (...) conca alguna / espiral espirada de inanidad sonora». Primero analiza la imagen original: «Otro tanto ocurre con el instrumento del poeta: es un *bibelot* hueco y sonoro y es el único instrumento con que la Nada se enaltece. La caracola es una estructura que se repliega en sí misma. Según el señor Jean-Pierre Richard *(L'Univers imaginaire de Mallarmé,* París, 1961), el pliegue es una forma vital de la reflexión: pensar, reflexionar, 'es replegarse'. Pero el pliegue también es carnal: el sexo de la mujer se repliega y esconde bajo un vellón oscuro. Símbolo reflexivo y erótico, la caracola es también una habitación, una casa—tema tan frecuente entre los poetas japoneses como el del simbolismo carnal entre los de Occidente—. Y hay un sentido más, que los engloba a todos: la caracola encierra el mar y así es un emblema de la vida universal, de su morir y renacer perpetuo. Al mismo tiempo, la caracola no contiene sino aire, es nada. Esta dualidad, semejante a la del Maestro: el poeta y el señor ausente de su casa, la convierte simultáneamente en un cacharro y en un objeto ritual. La caracola, en su pequeñez inmensa, resume a todas las otras imágenes, metáfora de metáforas (...). La caracola es el punto de intersección de todas las líneas de fuerza y el lugar de su metamorfosis. Ella misma es metamorfosis» [19].

Este párrafo muestra cómo Paz lleva a la práctica su propio consejo para traducir: desmontar el poema, volver a poner sus elementos componentes en circulación dentro de la lengua, para después buscar en el otro idioma las palabras que transmitan no sólo el significado, sino su calidad poética; y esta segunda parte, la reconstrucción, la recreación del poema, la explica así: «*Aboli bibelot* es insuperable. ¿Cómo traducir bibelot? El diccionario aquí se revela inservible: chuchería, cacharro, zarandaja y otras palabrejas. El galicismo *bibelot* es corriente, sólo que, aparte de ser recurso fácil, lo decimos pronunciando fuerte la *t*. Espiral espirada es defendible, hasta cierto punto, porque la conca tiene forma de espiral y por ser instrumento de viento: aspiración y espiración, apa-

[18] Idem, pág. 197.
[19] Octavio Paz, *Traducción...*, pág. 42.

rición y desaparición, emblema del mar, la música y el ir y venir de la vida humana»[20].

Paz podría haber «explicado» uno—o varios— de los múltiples sentidos de la metáfora de Mallarmé, ya sea dentro del poema, ya en una nota al pie de página—esa vergüenza del traductor—. Hubiera sido pecado de soberbia, así que se limita a dar una metáfora equivalente, a insinuar el paralelismo entre lo vacío, lo marítimo, la forma espiralada, lo que está en perpetuo movimiento y en continuo renacer, y dejar que la intuición del lector haga el resto, al ofrecerle no sólo la metáfora, sino el juego sonoro, la aliteración, y el desafío a su capacidad imaginativa. Así evita, además, la supertraducción, esa enfermedad por hipertrofia, que consiste en explicar en lugar de traducir (y que quizá se deba, entre otras cosas, a la vanidad del traductor que supone que sólo él puede comprender el texto original, o al sentimiento—más extendido de lo que puede creerse— de que el idioma del traductor, cualquiera que sea, es más pobre o menos expresivo que el idioma original del poema, sin pensar que una lengua es expresiva en la medida en que lo son los poemas que en ella se componen y no a la inversa).

Por otra parte, al traducir una metáfora por otra metáfora equivalente sin explicarla ni aclararla en absoluto, Paz tiene en cuenta que el lector es en última instancia quien debe recrear el poema al leerlo, y que la obra de arte existe y tiene un sentido en tanto y cuanto tiene un destinatario. «Un lector nunca aborda 'virgen' la lectura de un texto. Aporta a ella toda clase de cosas: su competencia lingüística, por supuesto, pero también todo un saber, un conjunto más o menos vago de ideas preconcebidas, que debe a su conocimiento de la vida, a su pertenencia a ciertas tradiciones culturales y literarias. Sea *La muerte de los amantes* (de Baudelaire). Incluso antes de haber leído el texto, y desde que sé que se trata del amor y de la muerte (basta el título), aporto a su lectura ciertas ideas que, en tanto que ser humano, occidental, etc., tengo necesariamente con respecto a estas cuestiones»[21]. Este ejemplo es válido para cualquier poema, más aún, para cualquier traducción: demasiado a menudo, el traductor, absorto en la belleza de lo que traduce, intenta explicarla, para que no se pierda en el difícil tránsito, para que el lector pueda disfrutarla íntegramente. Y este impulso generoso termina frustrando la tarea y transformando el poema en una caricatura del original.

Las traducciones de Paz son para ser leídas con la misma lentitud y placer con que se leen los poemas originales. Para los traductores,

---

[20] Idem, pág. 49.

[21] NICOLAS RUWET, «La mort des amants», en revista *L'Arc*, núm. 60, Aix-en-Provence, primer trimestre de 1975, pág. 70.

además, son una lección viva de cómo se debe traducir, de los extremos hasta los que debe llegar la audacia para que, paradojalmente, la traducción sea verdaderamente respetuosa. Es esa combinación de imaginación y fidelidad lo que hace que, ante un traductor de la categoría de Octavio Paz, el viejo e irónico «traduttore, tradittore», se transforme en «traduttore, creatore».

GRACIELA ISNARDI

Antonio Arias, 9
MADRID

OCTAVIO PAZ O EL TRADUCTOR NO TRAICIONA

Quiero ser un globo, pero cautivo; una antena, pero clavada en el suelo; quiero ser capaz de traducirme al idioma ordinario. Sí, pero *traduttore, traditore*. Es ahí donde me traiciono, donde estoy por debajo de mí mismo.

WITOLD GOMBROWICZ, *Diario argentino*.

I

La obra de Octavio Paz es central al siglo XX. Doblemente [1]: por la cronología de los textos, que entregan su primera clave de futuridad hacia 1933 y devienen cada vez más axiales desde entonces. Obra de medio siglo en medio del siglo, donde el rigor se funda en el riesgo (y viceversa). Espiral o reacción en cadena de interrogantes y respuestas a interrogantes no planteados todavía [2]. También, por la gravitación de los textos, que con fervor y lucidez empalman pasado y presente, Oriente y Occidente, poesía y sociedad. Pues el poeta no opta, no establece jerarquías ni percibe alternativas. Sin embargo, el hombre ignoraría lo que es; sin pasado, ignoraría lo que fue. Sin Oriente, no amanecería; sin Occidente, el amanecer siempre sería fatalidad. Ciclo/círculo, nunca línea. Occidente = Accidente. En *Poesía en movimiento,* los textos de Paz ocupan exacta, lógicamente el espacio nuclear. Moderno y actual, agente de rupturas y reconciliaciones, se sitúa entre el enigma y la redundancia. Entre la ceguera o la transparencia, ese grado absoluto de la ceguera, y el imperialismo de lo inmediato. Entre Mallarmé y Rimbaud. Entre Góngora y Quevedo, Góngora reversible. Entre la seducción de la transparencia y la materialidad del mundo como experiencia.

O sea, asume la funcionalidad de su medio de expresión. Es puente, eje, metáfora. Comunicación y comunión. Quizá eso explique la extrañeza propia de su escritura y su lectura. Por definición, resulta difícil acostumbrarse al asombro. Y, sin embargo, no es otra la concitación de la obra de Octavio Paz, donde todo—poema ⇄ o → ensayo—irradia

desde/dentro de un sistema poético singularmente lúcido, dinámico. Un sistema poético solar.

Sistema poético, no *poética*. Las poéticas modernas se dan únicamente como tangencialidad: descripción o comentario del poema más que de la poesía. Surgidas precisamente al fracasar o agotarse el orden normativo, se apoyan en la marginalidad del lenguaje mismo para proporcionar una (posible) aproximación al poema sin definirlo. Definir, de fin: ir a lo que se halla siempre más allá del nombre. Tarea, tortura, torpeza. Tortura de torpeza. Su grado de indicatividad, pues, radica en el dato provisional que arriesgan (o aportan), en los atisbos y las insinuaciones, es decir, en la torpeza y, sobre todo, en relación referencial y derivativa a los poemas. No pre-texto o pretexto, sino contexto. La poética como reconocimiento y no como determinante del poema. Acto de sumisión a la acción del poema. Eje (tentativo) de su rotación.

La prosa de Paz converge con su poesía, por supuesto, y últimamente parece gravitar en sus propios anticipos conceptuales y formales. Es decir, sus ensayos son sustanciales en la medida en que ahondan, corrigen o aclaran sus propias raíces, su determinada direccionalidad. La repetición como fidelidad, la fidelidad como finalidad. Fidelidad a qué, por qué, cómo, ¿a las palabras?, ¿a las cosas?, ¿al hombre que reúne y separa palabra y cosa, que calla, que habla? Y, sin embargo, el esfuerzo es (f)útil. El valor derivativo que va cobrando su obra es evidente sobre todo en relación a los dos textos tal vez más difundidos: *Posdata* a *Laberinto de la soledad* y *Los signos en rotación* (o la correspondiente posdata) a *El arco y la lira.* Huelga aclarar que la derivación no indica un reparo. Sin duda responde a algo más profundo que al afán de reducir o agotar la intensidad que sustenta a cada texto. Y ciertamente no se trata de incapacidad de conciencia o escritura. Todo lo contrario: Paz exaspera, lleva a la insensibilidad a través de la sensibilidad reducida a *sens*-ibilidad. Reducción química, eléctrica. Erizamiento. Nervios seducidos o sitiados por sensaciones, pulsaciones, sentidos, sinsentidos, voraces como la luz o el *shock eléctrico.* Leer = fijeza del ojo hacia la verticalidad del sol.

No se trata de un agotamiento, pues. Más bien, un empecinado esfuerzo por concretar aspiraciones fundamentales: poesía colectiva, poesía de síntesis. Lectura como (re)creación, (co)escritura. El poema escrito multiplicado por el poema leído. O visto, ya que el poema es también (a veces) objeto visual. La superficie es una versión más, otra, de ese mismo poema diferente que proyecta. La escritura, cediendo a tentaciones e intentos esenciales al surrealismo, se da como trabajo en equipo. Lo inicial y lo actual en Paz muestran la vigencia de esta imposición del *nosotros* como primera persona en la redacción. El grupo como revista:

Taller; el grupo como libro: *Renga.* También, en esta creciente síntesis—síntesis, no resumen—cabe señalar la repetición como selección. Es decir, la antología. Antologías que responden a intereses comerciales: Paz es leído, y al interés personal: Paz lee, se lee. Hay ya varios títulos indicativos del fenómeno. Uno que reúne y aborda las dos posibilidades señaladas, obra colectiva, obra de síntesis: *Teatro de signos.* Textos de Octavio Paz; selección y montaje de Julián Ríos. La síntesis asoma como transparencia, es decir, como página única o simultaneidad de la palabra sobre el blanco de la página. Lectura digna de los tralfamadorianos de Vonnegut. Tiempo sobre el espacio. Tiempo único sobre espacio también único. La falta de paginación es indicio de esta presencia totalizante. Texto sobre texto sobre una (misma) página sin numerar. A la arbitrariedad del orden mecánico sucede la arbitrariedad (libertad) de la palabra y su lectura.

II

La aventura se desarrolla en dos direcciones. Varios autores acometen una misma empresa: ese tema que es esa forma que es el *renga.* Un autor acoge varios temas o géneros. Así, en *El signo y el garabato* *. Ensayo, traducción, reseña, nota. El poeta como dispersión (de signos) y difusión (de obras). Basho, Reverdy, Pound. Y también: la traducción, la nueva analogía. Nombres como temas, temas como ejercicios de imaginación. Pues el tema es aquí un estilo de pensamiento. Una imagen en expansión.

La estrategia estructural del libro delata el deseo de reunir *aquí, hoy,* tiempos y espacios usualmente percibidos como distancia. En efecto, consta (¿alegoría?) de cuatro partes: cuatro espacios, cuatro estaciones: 1) *La modernidad y sus desenlaces:* tres motivos de rigurosa actualidad. Resalta «La nueva analogía: poesía y tecnología», texto agudamente reseñado por Julio Ortega en el número 31 de la revista *Plural* («Paz y el discurso analógico», págs. 69-72). 2) *Teoría y práctica de la traducción:* la traducción, traducciones y comentarios a traducciones. Un ensayo sobre literatura y literalidad seguido de dos textos con traducciones a Pound, sobre poetas norteamericanos. Refundición y complemento de poetas franceses y dos textos, uno con traducción del Canto CXVI de *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona, Tusquets Editor, 1971). 3) *Acercamientos al Este:* ensayos sobre la tradición poética oriental. Figuran dos conocidas presentaciones de Paz: «La tradición del haikú», de *Matsuo Basho: Sendas de Oku,* y «Centro móvil», de *Renga.* Una

* *El signo y el garabato.* México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1973.

nota sobre Roubaud o la traducción como re-creación, actualidad. También, unas páginas sobre Tagore que sirven de enlace entre la parte I y IV. «Los manuscritos de Rabindranath Tagore» (poeta/pintor) enlaza con la nota dedicada a Baudelaire (poeta/crítico de arte), así como con dos ensayos sobre pintura mexicana que figuran en la parte final. 4) *Fundación y disidencia.* El tema: la actualidad hispanoamericana, desarrollo alrededor de una pregunta («¿Poesía latinoamericana?») y cinco nombres mexicanos: Tamayo, Tablada, Gerzo, Deniz, Elizondo.

Estrategia evidente, elocuente. El índice como indicio. Abriendo y cerrando el libro: la modernidad, la disidencia. La modernidad que es disidencia. En el centro: la traducción y la tradición. La tradición como traducción y viceversa. Coinciden, por ejemplo, la traducción y la tradicción del haikú. El pasado, dentro del presente. El pasado, eje del presente. El pasado es presente, presencia. Así, un tema fundamental de la poesía de Paz asoma desde la marginalidad del libro.

Entre estos temas, la traducción ocupa una posición nuclear. Elemento centrípeto del libro, el elemento centrífugo de la cultura. Contracción por expansión. Dispersión de signos/difusión de obras/transfusión de culturas. Antecedente, sobre todo en términos de la coyuntura Oriente/Occidente: Pound, Fenollosa. Como en *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry,* de Fenollosa, Paz subraya ciertas propiedades de la cultura oriental capaces de agitar y expander las formas asuntivas de Occidente. Según Paz, éste es el siglo de las traducciones. De textos y contextos. Traducción en la acepción más amplia (o poética) de la palabra: conversión, traslación. Como exige la *logopoeia* de Pound, por ejemplo, no se traduce la literalidad, sino la actitud creadora o la contextualidad. La «situación verbal» o el «contexto poético», en la terminología de Paz (pág. 62). El acto de comunicación a la vez más primitivo y/o extraordinario: de silencio a voz, de poesía plástica, de concepto o cosa, de palabra a acto, de (in)visibilidad de superficie a opacidad de fondo. Así, el renga de Paz-Roubaud-Sanguineti-Tomlinson es una metáfora (traducción) del renga. La pintura es la «traducción sensible del mundo» (pág. 185). «El soneto en ix», de Mallarmé, queda doblemente traducido: en progresión verbal, en progresión geométrica. El lenguaje mismo, afirma Paz, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal, luego, de (su propio) mundo verbal (pág. 59). O sea, comunicar equivale a traducir, como concluye George Steiner en *Extraterritorial,* obra paralela a *El signo y el garabato.*

Los ensayos reunidos en *El signo y el garabto,* en su mayoría ya difundidos, traducen con casi ritual maestría y sagacidad la constancia ante ciertas (pre)ocupaciones esenciales. De hecho, en ellos asoma uno de los testimonios fundamentales de la poesía de Paz: el hombre es libre a tra-

vés de la palabra. Testimonio no ajeno a las diversas insinuaciones del Peligro. Por una parte, es posible vivir totalitariamente *bajo palabra,* cayendo en la inflexibilidad de la Academia o rindiéndose ante la dispersión de la imagen del mundo. Así, el signo se reduce a *sino* o a *garabato.* Pues la sintaxis que permite manifestar el deseo o la nostalgia de significado y libertad, es la misma que sujeta al tiempo lineal La sintaxis como versión de la historia: historia en pocas palabras de pocas palabras. Por otra parte, la palabra no *es* sino que *permanece* libre. Voluntad del ser en sociedad o contra la sociedad. De ahí el ininterrumpido esfuerzo del poeta ante/con el lenguaje. Crítica, negación, topología, reversibilidad, visualización, mecanización: apertura. La alternativa, como reseña Marcuse en *El hombre unidimensional,* es desastrosa.

III

Más agudo en su crítica que los poetas de protesta y compromiso oficiales, aquellos que continuamente cuestionan a la sociedad sin jamás cuestionar el lenguaje, Octavio Paz percibe en la disolución de la palabra la simultánea disolución de un orden no-verbal. Gramática y sociedad, términos de recíproca direccionalidad. Urge socializar la poesía y poetizar la sociedad, confrontando, en la página como espacio otiempo virtual, las circunstancias actuales: pérdida de la imagen del mundo, técnica, crisis de significados. El lirismo personal parece resueltamente estancado; ha cedido, en impulso centrífugo, a corrientes más sensibles a factores suprapersonales. Si el centro de la creación se desplaza para devolverle al lenguaje lo que es suyo: al yo del poeta sucede el yo del poema; el centro de objetividad de la creación se desplaza también, incorporando (y devolviendo) la materialidad o problematicidad del mundo. Poesía de fundación, en este sentido: los *Cantos* de Ezra Pound.

Ensayos, poemas que traducen en palabras la desconfianza de la palabra. En *El arco y la lira* Paz alude en varias ocasiones a la ya perdida fe en la palabra. «La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre: las cosas con su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas» (segunda edición, pág. 51). Alusión y nostalgia. A partir del siglo XIX crece el desasosiego ante la palabra, desasosiego que (a veces) se vierte hacia la expresión catastrófica, coprológica. Figura clave: Hugo. Rescatando del infierno a las palabras condenadas, uno de muchos *crímenes* que admite en «Réponse a un acte d'accusation», se convierte en un

Robespierre del lenguaje. Abre *por abajo* lo que otros habían abierto *por arriba.* Al respecto, la diferencia entre Jarry/merdre y Paz/mierda abstracta será de grado. Paz entronca con una vertebrada tradición poética, sobre todo francesa. El mismo Jarry, desde la teatral expresión Ubu, adelanta uno de los atisbos fundamentales de *Conjunciones y disyunciones* en la obstinada convergencia de dos palabras: *merdre* y *phynance.* Convergencia atisbada también, en su momento crítico, por Bartolomé de las Casas. La metrópoli incipiente y torpemente capitalista, señala en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* «se había henchido casi... de oro, y del más fino oro, pero había sido sacado con los indios de las entrañas de la tierra de las minas dichas, donde, como se dijo, murieron» (Eudeba, 1966, pág. 49). Los indios, ajenos al W. C. y al banco, invierten el proceso. Se deshacen del oro-dios-excremento. Lo recomienda Hahuey: «si lo guardamos, para sacárnoslo al fin nos han de matar, echémoslo en este río» (pág. 46). En última instancia, la relación oro-excremento se revela abiertamente en el tema de la explotación. La destrucción ocasionada por los cristianos tiene su causa: «ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días...». También, su consecuencia: se trató a los indios «como y menos que estiércol de las plazas» (pág. 36).

En filosofía, hasta Kant y luego Shopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, o Wittgenstein, existió la fe de que todo podía ser comprendido. Paralelamente, en poesía se pensó que todo podía ser expresado, revelado. Pero el silencio es mayor que la verdad. En *Language & Silence* Steiner se refiere, acertadamente, a una progresiva retirada ante la palabra. Lo *inefable:* un indicio del fracaso de la razón y su lenguaje. Patología verbal/patología social. (Posible) resolución sugerida por Paz en «La nueva analogía»: la negación creadora como búsqueda desaforada del sentido por lógica reductiva o lógica expansiva. Desesperación = = Juego < Rito. Llegar al signo móvil moviéndose. El movimiento, como dialéctica o *gadget,* entra en el texto, en la palabra. Paralelos no-verbales de la apertura como movimiento: Jack Johnson, en el boxeo; la Isadorable Duncan, en el ballet. Ambos actúan como movimiento en libertad, ambos mueren como movimiento en desquicio (automóvil). El poema reta la convención de la página y actúa como *mobile,* disco visual. La superficie (página) tiene su sentido: es tiempo como manifestación. La visualización de superficie es también una lectura, pues la superficie o el movimiento se dan como forma, estructura.

Lenguaje: puente entre conciencia y cosa. Gramática: fuerza de gravedad que acopla al mundo verbal con el mundo de objetos. Pero lenguaje y gramática, lenguaje contra gramática, constituyen también un desafío a las limitaciones de la comunicación tanto como a los límites

del espacio comunicable. La tarea, pues: romper las palabras como espejos: «y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura». El «Nocturno en que nada se oye», de Villaurrutia, repercute en «Fábula», de Paz: las palabras son «Fragmentos que nunca se unirán / Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado». El poeta camina sobre espejos. Opciones o tal vez versiones de la insuficiencia: decir nada (callar) o no decir nada (hablar). Alternativas que abarcan la pluralidad de mecanismos y direcciones. Soliloquio o monólogo, diálogo. Solipsismo o soledad. Lenguaje sin voz: escritura o baile, pantomima. Lenguaje sin escritura: gesto, voz, piel. De fondo o trasfondo. Lógico o topológico. Transidos todos por la nostalgia de significación y la urgencia de reconciliar polaridades. Las polaridades como pluralidades. La divergencia como posibilitación de la convergencia. La palabra como conductibilidad. Salto entre el silencio de la conciencia y el silencio de las cosas o la conciencia-otra, ajena. Más bien: salto de la mudez al silencio. El poema no se da como metáfora en signos, sino como metáfora de signos. Diseño de signos: discos visuales, topoemas. Designio: topoensayos de múltiple direccionalidad, empeñados no en expresa (menos examinar) cierta realidad, sino en completarse a través de la lectura. El ensayo es quien lo lee, cómo lo lee quien lo lee, cómo y qué lee quien lo lee. Expresan lo leído. Son inteligibles en la medida en que acceden a la mutilación, a la (re)visión unívoca. Ininteligibles (aunque siempre fascinantes) como abundancia. Pues todo tiende a convertirse en signo, todo es signo: el cuerpo, el mundo, las estrellas. Signos que aluden a signos que aluden a signos. Palabra disfrazada, forrada de palabra. También: máscara o transparencia. Lenguaje que multiplica al mundo. También: lenguaje que reduce el mundo a espejo. Más allá: silencio, luz, cosa, plenitud de significado. Más acá: voz que de símbolos / bosque clama en el desierto.

OCTAVIO ARMAND

40-40 Hampton St.
NEW YORK, N. Y. 11373
ESTADOS UNIDOS

SEMBLANZA DE OCTAVIO PAZ

Cultivado en el ensayo y la poesía, hay en Octavio Paz, aún y para siempre, como en Borges, un «aire de época», una atmósfera de vanguardia que ha traspasado los años. Ensayo de relampagueantes metáforas, poesía de discurrimiento circular donde la reflexión es un trazo fino y desolado que no llega a su conclusión, Paz ha logrado vivir con coherencia, con una obra en la que cada verso tenía algún vínculo con algún ensayo por sus ideas y estilo, y donde la poesía inglesa y el hai-kú no le impidieron definir lo que había detrás de ese extraño México al que volvía. Viajero de todas las culturas, testigo, intérprete y escritor de lo que de extraño y personal encontraba en cada situación cultural, para Paz el arte y la historia han sido siempre una naturaleza generosa, un campo al cual podía abrir sus puertas, las peras que caían llenas de riqueza de un olmo denso o los hijos magníficos del limo. La historia de México, un laberinto en el que la soledad se va tejiendo de un modo que pugna por fundarse en literatura y arte, es finalmente la historia de un mismo hombre que pugna por existir y, al igual que el poema, encontrar su ser. El hombre, metáfora del universo, y la pareja, metáfora por excelencia, son los generadores del tiempo antes del tiempo en que esto será posible, la «otredad» que fluye tanto de los poemas de Donne y Cummings como de los santuarios budistas y la risa de las máscaras. Los objetos son aparentemente opuestos, pero un mismo lenguaje los reúne: el prisma simultáneo de la reflexión y el estilo, el de la verdad y la poesía, el de la tierra y el cielo o el infierno.

La cultura y la historia son un bosque inabarcable donde el laberinto no tiene conclusión. Sin embargo, a diferencia de Borges, este bosque parece al menos compuesto por libros, cuadros y personajes familiares que pueden tocarse y que no se descubren horrendamente fantasmales como para el escritor argentino. En este prodigioso baile sin fin ni solución, los dedos están tocando sus distintos signos, aunque estos signos, a lo largo de la historia, estén siempre en rotación.

Condenados a vivir solos, pero también a rehacer los lazos que nos

permitan trascender nuestra soledad, la poesía de Paz parece querer ayudarnos en esta mítica tarea. Consagrar el instante, saltar a lo absoluto. Paz, como Cortázar, parece buscar en el misterio de la realidad y el lenguaje el fragmento de epifanía inesperado. Palabras que giran en busca de todo y de sí mismas simbolizan en su devenir circular, en su disposición tipográfica, el acto primigenio de creación de lenguaje. Selvas andantes de astros, horizontes secos de sol y sexo, transparencia que sostiene a las cosas, lunas multiplicadas, milenios de arena cayendo sin tiempo, oleada negra que cubre el pensamiento, el mundo está reinventado a múltiples niveles por un sentido más allá de la historia. Así, su lectura nos reconcilia con nuestra civilización, pero sobre todo nos ofrece la extensión de la mirada a lo largo de los siglos. Poesía americana, europea, oriental, poesía para todos los hombres y en rigor para ninguno, reconocemos en ella—en nosotros y en Paz mismo—el ensimismado misterio del origen, de su búsqueda o su hallazgo.

Y es por ello que su lectura podrá inducir al lector del futuro tanto como a los de hoy, podrá dar siempre una lección de belleza y honestidad. Podrán siempre aprender de su belleza, por el fulgor y la complejidad profunda de sus frases; podrán siempre vivir su honestidad porque detrás de estas frases, de cualquiera de ellas, atinamos siempre a divisar a un ser que escribe y se emociona.

ALONSO CUETO

Paseo del Marqués de Zafra, 37, 6.º A
MADRID-28

RODRIGUEZ PADRON: UNA EXPLICACION RAZONADA DE PAZ

Uno de los actuales autores de la literatura latinoamericana que posee una bibliografía más completa es sin duda el mexicano Octavio Paz. Decir esto quiere resumir que de alguna manera la obra de Paz, su personalidad cultural, ha sido profusamente atendida desde múltiples perspectivas y enfoques, que se han estudiado problemas concretos de su trabajo de poeta, que él mismo en multitud de entrevistas ha centrado otros, que ya había expuesto en sus libros de crítica. Y no olvidemos que leer la obra crítica de Paz supone empezar a aprender a leer su poesía. En este sentido, como en Cernuda, de quien también se ocupó, el examen de un problema literario que plantea otro escritor está orientado con frecuencia a encontrar una solución en su propia obra creadora.

Quizá entre esa multitud de notas sobre su actividad literaria haya pocos libros que, como este de Jorge Rodríguez Padrón [1], resulten tan configurantes, tan coherentemente lúcidos y que ayuden al conocimiento, utilizando una exposición didáctica difícilmente sencilla, de ese mundo complejísimo, del fenómeno cultural que es la obra de Paz.

Y no es inadecuada la palabra fenómeno ni en su sentido etimológico. En Paz todo comienza por ser extraño, y su obra es de una complejidad y de una ambición tales que en determinados momentos nos lleva desde el delirio de la belleza hasta el experimento formal que bordea, o es en sí, un laberinto. Esta misma característica de la obra de Paz ha tejido en torno a ella una situación por lo menos extraña. Se ha convertido en un autor al que algunos, por desgracia—terrible cosa para un autor—, han esgrimido como arma arrojadiza. Y en este sentido muchos de sus neófitos le han hecho flaco favor al imitarle, o al proponerle como paradigma, sin demasiadas explicaciones.

En primer lugar, no se puede imitar a Paz, pues Paz, como Elliot o Pound, son hombres que han hecho de sus obras una pasión de la inteligencia; tiene la pasión de la inteligencia Paz tan hondamente arraigada que su obra necesita una constante, y poco presuntuosa, explicación, y esta explicación debe ser todo menos insulto.

[1] Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Ed. Júcar, Madrid, 1976.

Una poesía como la que a veces encontramos en Paz ha traído consigo que este gran escritor haya despertado la más encendida admiración y las críticas más airadas. El lector español estaba necesitando un trabajo como el de Jorge Rodríguez Padrón, que, con notable seriedad, paciencia didáctica y sensibilidad crítica, emprende la difícil tarea de hacer lineal la lectura una poesía compleja, estructurando su sentido a través de los mismos textos críticos de Paz, iluminando el porqué de sus registros expresivos.

El primer peligro que corría Rodríguez Padrón era el de quedar sumergido, como él mismo nos dice, entre los certificados elogiosos. El elogio, si aparece, no es para embalsamar, sino para culminar toda una persecución crítica sutilísima que termina por colocar la obra de Paz en el nivel a que pertenece: al de la admiración. Pero comienza nuestro crítico por reconocer que, por el contrario, con bastante frecuencia tanto la lectura del Paz poeta como la del Paz crítico deja en nosotros la primera sensación del desasosiego, pues las ideas y los instrumentos no son clásicos aunque haya llegado a ser reconocido como un clásico. Ese continuo «buscar y preguntar», «buscarse y preguntarse» es la actitud que explica nuestro joven crítico para que ya, desde el comienzo, aceptemos las experiencias poéticas de Paz, sean éstas cuales sean, estructure como se estructure su discurso. No hay hermetismo en la obra de Paz, como él mismo nos dice, y ahora se nos recuerda: «la tarea de escribir es un acto en *el que el hombre entero se juega la vida en una palabra,* un acto de reconocimiento, de revelación» [2].

Después de la Introducción, en la que se explica la actitud crítica y en la que se defiende la libertad de lecturas (una obra viene a asumir su valor a través de distintas lecturas), emprende Rodríguez Padrón la nota biográfica necesaria para el nivel de explicación que ha escogido. De todas formas, él mismo señala el peligro de estas notas y es el de que de una manera u otra suelen ser necrológicas o tener el tono abrumador de la fecha inútil. Una biografía valorada desde el hecho cultural y vital importante es la solución que adopta, dejando además con frecuencia las aclaraciones a la voz del mismo Paz, haciéndola así viva, dinámica, divertida, y convirtiéndola de paso en infraestructura necesaria para la lectura de la obra. Así, tan importante como la publicación de un libro es su conversación con Bretón en la que define el surrealismo como la enfermedad de nuestra época. Sagrada enfermedad. Sucesión de hechos biográficos que iluminan aspectos del trabajo literario de este enfermo sagrado que es Paz y sitúan esta biografía en el umbral del conocimiento literario. Esta nota biográfica viene inmediatamente se-

---

[2] Rodríguez Padrón, pág. 18.

guida de un planteamiento de ética del trabajo intelectual de Paz, y se lee éste fundamentalmente como un ejercicio de meditación cultural.

Ha sabido de nuevo ser sabio Rodríguez Padrón, pero además ha sabido unir a esa condición la de la lectura serena de una obra crítica y de sus presupuestos; es aquí afortunadísima la selección de textos críticos. En los escogidos plantea Paz las dos enfermedades de la inteligencia en el binomio espíritu nacional-espíritu de sistema, como él mismo dice, tópicos de arrogancia y de vacío intelectual. Son además plataforma para negar la mentira intelectual y la mentira pasional, máscaras que la historia ha ido acumulando sobre nuestra identidad. La búsqueda de esa identidad pasa por los conceptos de obra-placer: «Están más allá del juicio, me hacen perder el juicio»[3]. Pero también pasan por el encuentro de una identidad colectiva en el tiempo perdido, pero no a la manera de Proust: aquí no se certifican hechos, sino que se interrogan las razones de su origen, como señala con precisión el crítico de Paz. Se plantea, sí, un concepto muy cercano a la búsqueda permanente de una lógica intersubjetiva que es forma de nuestro vivir colectivo, pues entre Odisea y Prost se encuentra la capacidad de interrogarnos sobre el punto de permanencia en el que se basa el principio del cambio, a la larga vida y muerte serían una sola realidad. La respuesta crítica de Paz está constatada plenamente, constantemente en su lenguaje poético. Sobre esa conjunción crítica-poesía se extiende el gran espectro cultural de Paz. Habitante mágico de Oriente y de Occidente es este hispanoamericano que recibe de su hondo México una cultura mítica y marginada, que hereda en mestizaje otra cultura establecida también por seres marginados, que lee desde su sabiduría europea su marginación ancestral, que busca en el Oriente la forma mítica de la universalización. Pero a pesar de todo, no es Paz un ciudadano del mundo como sería Neruda. Paz es más mágico, y quizá menos civil, es el poeta de los mundos míticos: completa así Paz, como nos recuerda Rodríguez Padrón, ciertas omisiones que equivalen a la mutilación del hombre. Y si, como dice el mismo Paz, las palabras son los puentes que tendemos entre las cosas y nosotros: el camino liberador, purificador, de ese lenguaje, y, por tanto, de la recuperación de la libertad, es el que nos lleva a la poética...

Que Jorge Rodríguez Padrón es uno de nuestros mejores críticos es algo comúnmente aceptado entre nosotros, y lo reflejo simplemente como dato objetivo para ayudar a la circulación del libro y a la larga a una explicación sensata de Paz. Recuerdo la irritación que me produjo la lectura primera de la paráfrasis del famoso soneto de Quevedo que hace Paz. Sólo aquí he llegado a entenderla en su justo medio, y la irri-

[3] Rodríguez Padrón, pág. 35.

tación se ha convertido en fiesta, en viaje, en terror. Aprendí ahí a leer un poema desde su médula (lamentable acentuación del cultismo), aprendí el valor de lo que cierta tradición mística ha colocado entre el silencio y la palabra. Nos va presentando nuestro crítico las distintas respuestas de Paz ante los elementos que integran su ser constitutivo: escritor-crítico-poeta-individuo-sociedad-historia-cultura-geografía (lo español, lo americano, lo europeo, lo oriental) y mostrándonos su denominador común de ser rebelde, de ser en interrogación, de amor infinito a la libertad. Su saludo entusiasmado a la primavera del 68, pues al fin ha sido el mejor intento de salvar al cuerpo, de incluir lo conceptual en el tiempo, de reconocer en el fondo el mismo proceso metafísico del barroquismo de Quevedo: el amor ardiendo entre las médulas, entre el silencio y la palabra, entre la vida y la muerte; la línea que desemboca en el surrealismo: la aceptación de los disidentes ante la historia, pero necesariamente acompañados de su disidencia ante el lenguaje; como dice nuestro joven crítico: «un problema de tiempos y espacios, de relación entre la escritura (los signos) y esos tiempos y esos espacios en que los signos se producen» [4].

No me gustaría terminar sin añadir en esta breve nota que la Antología que sigue al texto crítico es buena para una inicial lectura de Paz, un buen medio para ponerse ordenadamente en contacto con su obra. Que echo a faltar la reproducción de algún soneto perfecto, y que quizá hubiera sido bueno añadir, aunque no es propio de una colección de divulgación como ésta, una bibliografía crítica algo más numerosa. Quizá hayan sido exigencias de la misma editorial, pues el crítico ya ha dispuesto de ella en otro lugar.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, 11.º izq. VIGO.)*

DOS ESTUDIOS SOBRE OCTAVIO PAZ

La obra de Octavio Paz, inmersa en una indagación sin límites que cubre todas las vertientes de la escritura, se extiende con una vastedad casi sin precedentes en la creación moderna en lengua castellana. Esa misma amplitud, su condición de elemento fundamental tanto en la poesía como en la actual teoría literaria—rebasando a menudo sus propios límites para configurar su discurso en un salto más allá de cualquier situación genérica—exigen la fijación de los lindes, tan imprecisos, de

[4] RODRÍGUEZ PADRÓN, pág. 96.

la misma. Pocas figuras tan abocadas a un estudio necesariamente riguroso, a un establecimiento de sus coordenadas fundamentales, de sus líneas maestras. La obra de Paz se mueve en campos diversos no sólo por su propia diversidad en cuanto perteneciente a «géneros» distintos, sino porque él mismo, al rebasar su encuadramiento inicial, al saltar los límites de un orden reflexivo aparente, traspasa, en un insólito ejercicio creador, todos los presupuestos imaginables. El ejemplo de *El mono gramático*—¿ensayo?, ¿poesía?, sendero, en realidad, engendrador, engendrado por el propio Paz, de indagación teórica y creación poética—es paradigma de algo que, en su fluir, se configura de modo distinto, por obra y gracia de su propia capacidad discursiva, de su genial intuición inquiridora. Paz rebasa siempre cualquier situación provisional, y de ahí—y de la evidente complejidad de su obra—la dificultad de un análisis coherentemente hilado de su peripecia.

Como afirma Jorge Rodríguez Padrón en su magnífico libro sobre Octavio Paz [1], «todo gira en torno a una cuestión que las abarca todas: la relación entre el escritor y la obra, entre el escritor y el instrumento de su trabajo, entre el escritor y su experiencia como tal». En efecto, de esta relación parte toda la dialéctica interna de la obra de Paz y de toda creación, o al menos, de toda creación que cuestione la pertinencia de su existir, que critique su propia presencia desde la contemplación de sus resultados y sus omisiones. Rodríguez Padrón ahonda en este aspecto insoslayable de la literatura, advirtiendo la abocación a que esa contemplación no complacida de la obra conduce: la investigación rigurosa—por ejemplo—del poema, la revolución de la forma sin la cual es irrealizable el papel revolucionario de la poesía como suma de componentes expresivos. De la «incertidumbre del lenguaje» extrae Paz una de las fuentes de esa necesidad de movimiento continuo que es la cración poética. Rodríguez Padrón señala, además, que esa incertidumbre—a la que Paz hace alusión al hablar del idioma del escritor hispanoamericano—puede incluso proceder del no logro de lo que la etapa anterior presentía, de la no realización plena de las intenciones del poeta. Para Rodríguez Padrón «... por existir esa incertidumbre es por lo que el escritor puede transgredir los límites que impone el instrumento de la comunicación artística. El lenguaje siempre es un interrogante que se debe dilucidar, nunca una seguridad que haya que aceptar».

Rodríguez Padrón revisa, con un método que no deja lugar a fisura alguna, las etapas fundamentales de toda la actividad creadora de Octavio Paz, comenzando por aquellas líneas a través de las cuales afloran las influencias rastreables en su obra: la tradición cultural europea—a

---

[1] Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975.

través de Eliot y Ezra Pound—, la continua presencia de América y el contacto—capital para su pensamiento y su escritura—con las culturas orientales. De esta triple presencia surge una obra en cuyas fuentes puede ya percibirse ese rasgo que la atraviesa: la inabarcabilidad. La obra de Paz—naturalmente, analizable y susceptible de acercamiento crítico, como el propio Rodríguez Padrón demuestra—recoge tan cerradamente tal cantidad de influjos—lejos de toda mimesis—, los ordena de tal forma, que establece un entramado sólido y, al tiempo, abierto, capaz siempre de prestarse a una posibilidad múltiple de lectura. La indagación en otras culturas, la asimilación de otros modos, el acercamiento cordial a filosofías tan lejanas geográficamente de él como afines a su propio pensamiento, tiene un papel plenamente pertinente y nada gratuito... «porque no se trata de una incorporación de materiales que se haga a cuenta de un exotismo, de una singularidad forzada, o movida por ciertos entusiasmos fortuitos, sino que es producto del sucesivo enfrentamiento, lúcidamente personal, con las cosas, con el mundo, con el hombre y su historia». Es decir, la creación literaria, ese camino que se abre y se cierra, paralelo al de la vida, no recurre al préstamo por razones fuera de su intención, sino por una necesidad abarcadora, por el ansia irremediable de configurarse en lenguaje siempre cambiante y siempre único.

La postura de Paz ante el trabajo crítico es vista por Rodríguez Padrón con especial agudeza. La crítica supera las barreras de su objeto para configurarse en una universalidad que toca todos los rincones del pensamiento, todas las esferas de la vida. Para Paz la crítica es tan necesaria, entre otras cosas, porque «desde hace tres siglos, nuestra manera de vivir la historia es sufrirla». Y de ese sufrimiento, concluye Rodríguez Padrón, se sigue la caída en lo obvio, en lo que no exige interpretación porque esa interpretación o no se solicita o no se permite. La historia de la crítica hispánica del siglo XVIII hasta hoy no deja de ser la peripecia de alguien que no encuentra sino obstáculos. Paz decía en cierta ocasión que sin una buena crítica es imposible el surgimiento de una aceptable obra creativa, y que la ausencia de genialidad en la literatura hispánica del XVIII—pensemos en las escasas excepciones a la regla común—se debía a la imposibilidad de que surgiera una corriente de pensamiento abierta y esclarecedora. Las causas de esta imposibilidad son bien evidentes. Octavio Paz se enfrenta al presente y sus condiciones asumiendo un talante crítico que a todo intelectual debe corresponder. Ese papel desazonante que cuestiona el momento y sus opresiones. Que cuestiona el propio lenguaje. Crítica del lenguaje. O como Paz afirma, «crítica del paraíso».

En el análisis concreto de la obra de Paz, Rodríguez Padrón llega

a conclusiones altamente clarificadoras, como es el reconocer la importancia de la primera etapa de su poesía—la que va de *Libertad bajo palabra* hasta *¿Aguila o sol?*—en la que todos sus temas y todas sus fuentes se aglutinan ya con una madurez que preludia muchos de sus logros posteriores. Esa trayectoria que se inicia en el contacto con el mundo interior, que atraviesa la historia y se encuentra con la historia para acabar llegando a la comprensión—indagación que no se cierra, camino que nunca termina—de la realidad toda, y que es, de algún modo, una forma de definición para cualquier itinerario, tiene su gozne dentro de la obra de Paz en *Salamandra*. Rodríguez Padrón señala como una de las causas fundamentales de esta ampliación del horizonte expresivo la definitiva preocupación por el lenguaje, por su capacidad para «significar prácticamente» por sí mismo, por la posibilidad que ofrece para multiplicar las lecturas posibles, y que llegaría a su culminación en «Homenaje y profanaciones».

Naturalmente, no olvida Rodríguez Padrón la referencia—inevitable al hablar de Paz—a lo erótico como clave de gran parte de la poesía del gran maestro mexicano. La posesión, como totalidad que se fragmenta y cuyos fragmentos se reconstruyen a sí mismos. El cuerpo, como imagen del cosmos, como afirmación y negación de él, viviendo para Paz en «los confines de lo sagrado y lo maldito». Como afirma en *Conjunciones y disyunciones*, el sexo es lenguaje del cuerpo. Sexo y lenguaje, pues, se aúnan. Y el poema pasa a ser lugar de confluencia de la escritura y su propia capacidad para generar su componente erótico: «la relación de los elementos de la escritura poética—dice Rodríguez Padrón refiriéndose a «Blanco», una de las cumbres de toda la poesía de Paz—es exactamente igual a la existente entre los cuerpos en el abrazo erótico».

El libro de Jorge Rodríguez Padrón es más que un magnífico acercamiento a Octavio Paz, un trabajo de un rigor poco común que logra esclarecer los aspectos más significativos de la persona y de su obra. Un trabajo absolutamente recomendable, fruto de la seriedad de un crítico tan agudo como inteligente.

* * *

Las estaciones poéticas de Octavio Paz [2] es un excelente estudio de Rachel Phillips en torno a las características más continuamente presentes en la obra del escritor. Una obra que en su contacto con el surrea-

[2] RACHEL PHILLIPS, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976.

lismo—Paz es un admirador apasionado de Breton—, su inmersión en el existencialismo y su reencuentro con el sentido acaba por alcanzar —como ha dicho Saul Yurkievich—«el poder recuperador de la palabra poética». Rachel Phillips ha sido consciente de las limitaciones del ejercicio crítico al enfrentarse con una obra como la de Paz, cuya «experencia trascendental» parece poner coto—a la vez que la amplía inusitadamente—a la actividad del investigador. Phillips divide su trabajo en cuatro grandes apartados, correspondientes a varios de los modos de atravesar la poesía de Paz: mítico, surrealista y semiótico, así como en una última acción bajo el título de «Modos en armonía: pasión y paradoja».

En «El modo mítico» se nos presenta a Paz como hombre a la busca de una recreación del mito, lo que le pondría en el camino de obras como el *Ulises*, de Joyce, o *La escala de Jacob*, de Schoenberg, y que tendría su ejemplificación dentro de su propia obra en «Piedra de sol». El hecho de que Paz no se adhiera a ninguna religión tradicional, supone para Phillips la posibilidad—confirmada en la escritura—de que Paz se abra a muy diversas tradiciones, a las mitologías diversas que fluyen a lo largo de su obra. La autora de este trabajo advierte que son tres—mexicano, tradicional e hindú—los mitos presentes en Paz. «Entre la piedra y la flor», poema perteneciente a *La estación violenta* es arquetípico. Hay un enfrentamiento entre creencia y realidad, una dialéctica que se resuelve, al fin, en la esperanza. El mito se presenta, pues, como «un mito viviente en el que la vida y la muerte fluyen con una misma corriente, y en el que nos sabemos partes de un mismo todo en la unidad de la existencia», lo que llevará a Paz a asegurar—en *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*—: «nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos, sino como una parte del todo, una palpitación en la respiración universal». «La naturaleza habla consigo misma a través del hombre.»

La fusión realizada por Paz de diversos elementos míticos formados de tradiciones distintas, adquiere su máxima realidad en «Piedra de sol». Phillips resume la leyenda de Quetzalcóatl y Xólotl, siguiendo a Laurette Sejourné, para mostrar luego la combinación que de elementos de ambas leyendas realiza Paz. «Piedra de sol», sin embargo, va más allá de una mera utilización del mito concreto, para universalizar su contenido y concluir en la reafirmación del tiempo cíclico, ejemplificado en la propia configuración circular del poema. Phillips realiza un exhaustivo análisis de éste, de sus componentes y de su contenido, de su papel de «correlato objetivo de esta misma experiencia». «Sólo a dos voces» supondrá la introducción del lenguaje como sujeto y objeto de la escritura. En su limitación, el lenguaje se crea a sí mismo y recrea lo que

define. Paz se vuelve al lenguaje y, consciente poseedor de él, de su entidad no exacta, alcanza una presencia deslumbradora del signo, una permanencia configuradora en la seguridad de su disipación. La palabra se sabe en trance de ser diluida desde el momento de ser escrita; sin embargo, se fija, se sostiene en el hálito firme de su propia presencia. La evocación paralela la reafirma y en su disolución aparece su firmeza. Como afirma Ramón Xirau, «el lenguaje poético, verdadero lenguaje del hombre en Paz, como lo fue en Vico, en Hamman, en Herder o en Novalis, nos conduce a una 'aventura total' *(El arco y la lira).* Abiertos a lo 'uno' y lo 'otro', en definitiva abiertos a nosotros mismos, vivimos, con la imagen un instante de comunidad. Por ello puede decir Octavio Paz que la poesía es 'entrar en el ser' *(El arco y la lira)*». Con un amplio estudio de los mitos hindúes reflejados en la poesía de Paz a través de poemas como «Al pintor Swaminathan», «El día en Udaipur», «Golden Lotuses», «Suyata», «Maithuna», «Lectura de John Cage» o «Urindaban», concluye Phillips la primera parte de su trabajo.

En *¿Aguila o sol?, La estación violenta* y *Salamandra* observa Phillips los rastros más evidentes del trato de Paz con el surrealismo. Su contacto con Breton resultó, a este respecto, decisivo. La indagación de Paz acerca del lenguaje que suponen algunos poemas de *Salamandra,* se funde con el efecto que la imagen produce en esos mismos poemas y su capacidad para transmitir la experiencia. Asimismo, el tema del doble, del desdoblamiento de la personalidad propia, repetido en algunos momentos de la poesía de Paz, tiene para Phillips una filiación surrealista, entre otras cosas, por lo que en él hay de exploración del subconsciente. No me parece inoportuno referirme aquí a una de las características que Paz—en *El arco y la lira*—predica del surrealismo: la importancia de la inspiración. Por ella, el yo se amplía y «dentro de nosotros pelean varias voces». Nuestra visión del mundo se tambalea. Porque «el surrealismo no es una poesía, sino una poética, y aún más, y más decisivamente, una visión del mundo».

En «El modo semiótico», Phillips analiza una serie de palabra clave dentro del universo poético de Paz: instante, mediodía, espejo, transparencia y presencia. En «Modos de armonía: pasión y paradoja», Phillips entronca el núcleo de la creación poética de Paz con la búsqueda de la «conciencia metafísica de la otredad», la unión de los opuestos. El encuentro de lo masculino y lo femenino—y para cualquier atento lector de la obra de Paz no es necesario recordar la importancia de esa unión—, presencia del placer, lenguaje del cuerpo, pasión, será el camino emotivo para la unión de los contrarios, la paradoja será el camino lingüístico.

Con un amplio y agudo análisis de «Blanco» se cierra el libro de

Phillips. En «Blanco»—obra de «complejidad abrumadora»—escritura, reflexión y estructura del poema se aúnan para configurar un texto en el que Paz «alcanza la conciencia de sí mismo y de sus circunstancias, y se encuentra en la 'noche oscura' de la sociedad existencial. La salida es doblemente posible: en la unión del amor (Eros, no cáritas) y en la creación del poema».

Un excelente libro el de Rachel Phillips. Uno de los acercamientos más serios y útiles de cuantos se han tratado de indagar en la esencia de una obra tan múltiple, compleja y, al mismo tiempo, cerrada en sus complementarias claves, como es la de Octavio Paz.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18. MADRID-3.)*

LA ESTETICA DE OCTAVIO PAZ

La experiencia de la lectura de la obra de Octavio Paz remite siempre—para un lector atento—más allá de sí misma. Uno de los supuestos de esta obra magnífica es, precisamente, que el poema se completa—se realiza—en el lector. Por ello es preciso un gran esfuerzo de ascesis y de lucha contra tal impulso para acometer un estudio que camina en dirección contraria, como intenta hacer el que comentamos. No el *más allá* a que nos induce la obra de Paz, sino el *más acá:* la génesis biográfica y estética de una obra fulgurante cuya granazón es ya gozoso patrimonio de todos.

Ciertamente que la coherencia y la organicidad de la obra del escritor mejicano nos ponen en la punta de la lengua la palabra que ella misma proscribe: la sistematicidad. La autora sabe que ha corrido el riesgo y en los párrafos finales se cura en salud. De este modo, la obra de Paz, si por un lado se ofrece como la confluencia de múltiples corrientes—estéticas, antropológicas, filosóficas, lingüística—, por otro, organizada en una síntesis de una contundencia y originalidad ejemplares, logra que se cumpla en ella la «tradición de la ruptura» que Paz ha diseñado magistralmente como característica de la modernidad y se entregue como una obra dinámica, abierta y colectiva.

Trasunto mimético de su propia obra teórica, la producción total de Paz rompe el carácter de obra cerrada y sistemática.

Pero Paz no reniega de sus ancestros ni los oculta; de hacerlo así se desmentiría a sí mismo, pues su obra se afirma como germinada precisamente sobre ese suelo nutricio que la modernidad ha decantado.

---

* PERDIGÓ, Luisa M.: *La Estética de Octavio Paz,* Colección Nova Scholar, Playor, Madrid, 1975, 158 págs.

La obra de Luisa M. Perdigó confiesa sus propias limitaciones: apenas puede ser más que un guión que esboce los entroncamientos de la obra de Paz con un pasado reciente y con un presente lleno de presagios. Comienza la autora remontando los afluentes que convergen en el gran río de Paz: las estéticas de vanguardia (Futurismo, Expresionismo, Cubismo, Dada, Surrealismo, Creacionismo, Existencialismo, Letrismo y Concretismo). Después de ofrecer una visión de conjunto de la obra de Paz, la autora busca las fuentes del pensamiento de que se alimenta: de Hegel a Wittgenstein, pasando por el Existencialismo, y haciendo especial hincapié en la relación del pensamiento y del *modus operandi* de Paz con la Antropología estructural de Lévi-Strauss y la Lingüística, así como con la estética estructuralista y la Semiótica.

En la línea del tiempo las raíces de Paz se extienden más allá de los movimientos aludidos hasta Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé. En la extensión del espacio, Paz desborda los límites de la cultura occidental para hallar en el budismo «la otra mitad» de sí mismo y de su obra. Pero no se detiene la autora en la búsqueda de estas relaciones extrínsecas, sino que realiza una somera incursión por los grandes temas de la obra de Paz, en especial los que configuran una *poética* (una estética): el carácter abierto, dinámico y colectivo que ha de tener la obra de creación: desarrollo lógico de los presupuestos de partida en Paz. De este modo el autor queda enmarcado dentro de las más fecundas corrientes contemporáneas en el campo de la estética y de la crítica literarias.

Las pretensiones de la obrita desbordan sus propias realizaciones. Es evidente que cualquiera de los apartados aludidos daría de sí para una obra especializada. Pero eso es precisamente lo que la autora ha pretendido: estimular una serie de estudios parciales y exhaustivos que expriman las virtualidades de una obra tan vasta. Por ello sería injusto delatar la pobreza de tratamiento de tantos aspectos que aquí quedan solamente como aludidos. Incluso parece que la autora desconoce algunos de esos estudios parciales ya existentes (como la selección realizada por A. Flores, la obra posterior de R. Xirau o los estudios sobre la poesía de Paz realizados por R. Ph. Zimmermann, por citar sólo algunos).

Pero estas insuficiencias son un sacrificio perdonable en áras de la visión de conjunto sobre una obra inagotable por su fecundidad. Siempre son bienvenidas este tipo de obritas que para el extraviado sirven de cartografía preliminar, y al experto no dejan de sugerirle caminos nuevos, siquiera sea *per viam negationis,* en la vasta selva de la obra de Paz.—*MANUEL BENAVIDES (Calle Angel Barajas, 4, 4.º POZUELO DE ALARCON-MADRID.)*

HACIA LA BIBLIOGRAFIA DE OCTAVIO PAZ

La primera bibliografía importante sobre Octavio Paz es la de Aurora M. Ocampo y Ernesto Prado Velázquez: Diccionario de escritores mexicanos *(México: UNAM, 1967), págs. 278-80. La bibliografía más completa es, hasta la fecha, la de Alfredo A. Roggiano: «Bibliografía de y sobre Octavio Paz»,* Revista Iberoamericana, *vol. 37, núm. 74 (1971), páginas 269-97. Ligeramente ampliada, se reproduce en el libro-homenaje de Ivar Ivask:* The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz *(Norman: University of Oklahoma Press, 1973), págs. 133-157.*

En el presente trabajo se corrige, reordena, actualiza y casi triplica la cantidad de asientos de la indispensable bibliografía de Alfredo A. Roggiano. El acrecentamiento de publicaciones de y sobre Octavio Paz en la década del setenta hace necesario clasificar nuevamente las referencias bibliográficas para facilitar la tarea del investigador. La lista que damos de obras de Paz, publicadas en forma de libro, pretende ser comprensiva. La compilación de la crítica sobre Paz registra el aporte más importante aparecido en revistas de circulación internacional; en la prensa diaria de México, Estados Unidos, España y Francia, y unas cuantas notas publicadas en periódicos o revistas semanales de los demás países. Se recopila sólo la bibliografía específica sobre Paz, descartándose las referencias en ensayos sobre otros escritores, las menciones breves y las notas bibliográficas que preceden a las antologías de poesía, salvo contadas e importantes excepciones. No se trata, claro es, de una compilación exhaustiva. La abrumadora acumulación de material crítico sobre la obra de un escritor tan vastamente admirado y estudiado, así como los numerosos medios de comunicación disponibles en la actualidad, torna irremediablemente incompleto cualquier esfuerzo bibliográfico. Toda omisión es, sin embargo, involuntaria e inevitable.

Quisiera dejar constancia de mi gratitud a María Cristina Cortez, por su ayuda en la investigación, y muy especialmente a la profesora Aurora M. Ocampo, por proporcionarme materiales publicados en suplementos de la prensa mexicana, que de otra manera no hubiese conocido. Me place, por último, agradecer a Octavio Paz, quien amablemente completó mi información acerca de las traducciones de sus obras a lenguas extranjeras.

HUGO J. VERANI

University of California
DAVIS, California 95616
U. S. A.

OBRAS DE OCTAVIO PAZ

POESIA

[Se incluye sólo la poesía recogida en libro]

Luna silvestre. México, 1933, 35 págs.
Raíz del hombre. México: Simbad, 1937, 62 págs.
¡No pasarán! México: Simbad, 1937.
Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España. Valencia: Ediciones Españolas, 1937. Nota de Manuel Altolaguirre; 2.ª ed., *Bajo tu clara sombra* (1935-1938). México: Tierra Nueva, 1941, 18 págs.
Entre la piedra y la flor. México: Nueva Voz, 1941, 15 págs.; 2.ª ed., México: Ediciones Asociación Cívica Yucatán, 1956, 19 págs. En 1976, Paz rehízo enteramente el texto; véase: *Vuelta* (México), vol. 1, núm. 9 (agosto 1977), páginas 12-14.
A la orilla del mundo y primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones. México: Compañía Editora y Librera ARS, 1942, 152 páginas.
Libertad bajo palabra. México: Tezontle, 1949, 134 págs.; 2.ª ed., *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957).* México: Fondo de Cultura Económica, 1960, 316 págs. [Dividido en cinco secciones: «Bajo tu clara sombra», «Condición de nube», «Puerta condenada», «¿Aguila o sol?», «A la orilla del mundo».] 2.ª ed., *idem,* 1968, 262 págs. [Desecha más de cuarenta poemas de la primera edición y recoge muchos inéditos o que sólo habían aparecido en revistas. En cinco secciones: «Bajo tu clara sombra», «Calamidades y milagros», «Semillas para un himno», «¿Aguila o sol?», «La estación violenta».]
¿Aguila o sol? México: Tezontle, 1951, 122 págs.; 2.ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1973, 122 págs.
Semillas para un himno. México: Tezontle, 1954, 59 págs.
Piedra de sol. México: Tezontle, 1957, 44 págs.
La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958, 82 págs. [Recoge *Piedra de sol.]*
Agua y viento. Bogotá: Eds. Mito, 1959. [No la hemos visto.]
Salamandra (1958-1961). México: Joaquín Mortiz, 1962, 115 págs. [Contiene: «Días hábiles», «Homenaje y profanaciones», «Salamandra», «Solo a voces».] 2.ª ed., corregida, 1969, 116 págs.; 3.ª edición, 1972, 116 págs.
Viento entero. Delhi: The Laxton Press, 1965. [No la hemos visto.]
Vrindaban, Madurai. Delhi: The Laxton Press, 1965. [No la hemos visto.]
Blanco. México: Joaquín Mortiz, 1967. Impreso en una página de 522 cm. que se despliega como un acordeón, en un estuche; 2.ª ed., 1972.
Discos visuales. México: Ediciones Era, 1968. Poesía espacial, cuatro discos.
Ladera este (1962-1968). México: Joaquín Mortiz, 1969, 182 págs. [Contiene: «Ladera este», «Hacia el comienzo», «Blanco».] 2.ª ed., 1970; 3.ª ed., 1975.
La centena (poemas: 1935-1968). Barcelona: Barral Editores, 1969, 266 págs. Antología. [Contiene selecciones de *Libertad bajo palabra (1935-1957), Salamandra (1958-1961), Ladera este (1962-1968)* y los *Topoemas* publicados en la *Revista de la Universidad de México.]* Volumen 22, núm. 10 (junio 1968), páginas I-VIII; 2.ª ed., 1972.
Topoemas. México: Ediciones Era, 1971, seis hojas sueltas.
Renga. México: Joaquín Mortiz, 1972, páginas sin numerar. Poema colectivo en cuatro lenguas de Jacques Roubaud (francés), Edoardo Sanguineti (italiano), Charles Tomlinson (inglés) y O. Paz. Presentado por Claude Roy. «Centro móvil» es el prólogo de O. Paz.
Pasado en claro. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 44 págs. Otra edición, en un estuche, FCE, 1975, 32 páginas.
Vuelta. Barcelona: Seix Barral, 1976, 91 páginas.
Poemas (1935-1975). Barcelona: Seix Barral, en prensa. [Contiene toda la obra poética de Paz; muchos poemas aparecen en versiones nuevamente corregidas.]

PROSA

El laberinto de la soledad. México: Cuadernos Americanos, 1950, 176 págs.; 2.ª ed., revisada y aumentada, México:

Fondo de Cultura Económica, 1959, 191 páginas; 3.ª ed., 1963, 165 págs.; 4.ª edición, 1964, 176 págs.; 5.ª ed., 1967, 191 págs.; 6.ª ed., 1968, 191 págs.; 7.ª edición, 1969, 191 págs.; 8.ª ed., 1970, 191 págs.

El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, 287 páginas; 2.ª ed., corregida y aumentada con «Los signos en rotación», 301 páginas; 3.ª ed., 1972, 301 págs.

Las peras del olmo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, 291 págs.; 2.ª ed., 1965, 292 págs.; 1.ª edición, revisada, Barcelona: Seix Barral, 1971, 227 págs.; 2.ª ed., revisada, 1974, 235 págs. [Recoge: «Introducción a la historia de la poesía mexicana», «Sor Juana Inés de la Cruz», «Poesía mexicana moderna», «Estela de José Juan Tablada», «El lenguaje de López Velarde», «La poesía de Carlos Pellicer», «*Muerte sin fin*», «Poesía de soledad y poesía de comunión», «Tres momentos de la literatura japonesa», «El surrealismo», «Arte mágico», «Visita a un poeta», «Antonio Machado», «Vivacidad de José Moreno Villa», «Legítima defensa», «El poeta Buñuel», «Silvestre Revueltas», «Tamayo en la pintura mexicana», «Rostros de Juan Soriano», «Un nuevo pintor: Pedro Coronel», «Cuauhtémoc», «Cuadernos americanos».]

Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1965, 203 págs.; 2.ª ed., 1969; 3.ª ed., 1972. [Contiene: «El caracol y la sirena: Rubén Darío», «El camino de la pasión: Ramón López Velarde», «El desconocido de sí mismo: Fernando Pessoa», «La palabra edificante: Luis Cernuda».]

Los signos en rotación. Buenos Aires: SUR, 1975, 70 págs. [Recogido en la 2.ª ed. de *El arco y la lira.]*

Puertas al campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, 284 págs.; 2.ª ed., 1967; otra ed., Barcelona: Seix Barral, 1972, 23 págs. [Recoge: «Literatura de fundación», «Un poema de John Donne», «El músico de Saint-Merry», «El caso de Pasternak», «El jinete del aire», «Un himno moderno», «Horas situadas de Jorge Guillén», «E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo», «La línea central», «Pequeño homenaje a Georges Schéhadé», «Destiempos de Blanca Varela», «Marco Antonio Montes de Oca», «La paloma azul», «Los hospitales de ultramar», «Árbol de Diana», «Un ermitaño: Cristóbal Serra», «Novela y provincia: Agustín Yáñez», «Obras maestras de México en París», «Dos apostillas», «Risa y penitencia», «Tamayo: de la crítica a la ofrenda», «Ante la muerte de Wolfang Paalen», «Alvar Carrillo Gil», «Una exposición de Juan Soriano», «Presentación de Pedro Coronel», «Pinturas de Rodolfo Nieto», «Ruptura y comienzo», «El precio y la significación».]

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1967, 134 págs.; 2.ª ed., 1969; 3.ª ed., 1972; 4.ª ed., 1975.

Corriente alterna. México: Siglo Veintiuno Editores, 1967, 223 págs.; 2.ª ed., 1968; 3.ª ed., 1969; 4.ª ed., 1970; 5.ª ed., 1971; 6.ª ed., 1972. [Recoge: «¿Qué nombra la poesía?», «Forma y significado», «Homenaje a Esopo», «Lenguaje y abstracción», «Un pintor peruano», «Apuntes sobre *La realidad y el deseo*», «Paisaje y novela en México», «Metamorfosis», «Invención, subdesarrollo, modernidad», «La semilla», «Primitivos y bárbaros», «Naturaleza, abstracción, tiempo», «Figura y presencia», «Los nuevos acólitos», «Sobre la crítica», «La máscara y la transparencia», «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», «André Breton o la búsqueda del comienzo», «El pacto verbal y las correspondencias», «Recapitulaciones», «Conocimiento, drogas, inspiración», «Henri Michaux», «Gracia, ascetismo, méritos», «Paraísos», «Las metamorfosis de la piedra», «El banquete y el ermitaño», «El cine filosófico de Buñuel», «Ateísmos», «Nihilismo y dialéctica», «La persona y el principio», «El liberado y los libertadores», «Revuelta, revolución, rebelión», «La ronda verbal», «El ratón del campo y el de la ciudad», «El canal y los signos», «Hartazgo y náusea», «Revisión y profanación», «Las dos razones», «La excepción de la regla», «Las reglas de la excepción», «El punto final», «Una forma que se busca», «La revuelta».]

Marcel Duchamp o el castillo de la pureza. México: Era, 1968, en un estuche. [Contiene: El ensayo de Paz: «Marcel Duchamp o el castillo de la pureza. Textos de Marcel Duchamp, reproducciones en lámina de claracil y en color, reproducciones de Ready-madre, un álbum fotográfico, una nota biográfica de Duchamp y un retrato-recuerdo.]

Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969, 147 págs. [Contiene: «La metáfora», «Conjugaciones», «Eva y Prajñãparamitã», «El orden y el accidente».]

México: la última década. Austin, Texas:

Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1969, 27 págs. [Conferencia que desarrolla y amplía en *Posdata.*]

Posdata. México: Siglo Veintiuno Editores (febrero), 1970, 148 págs.; 2.ª ed., abril 1970; 3.ª ed., junio 1970, corregida y aumentada; 4.ª ed., noviembre 1970, nuevamente aumentada; 5.ª ed., 1971; 6.ª ed., 1971; 7.ª ed., 1972; 8.ª ed., 1973.

Las cosas en su sitio: sobre la literatura española del siglo XX (en colaboración con Juan Marichal). México: Finisterre, 1971, 95 págs. [Contiene: «Una de cal...», págs. 27-60.]

Los signos en rotación y otros ensayos. Prólogo y selección de Carlos Fuentes. Madrid: Alianza Editorial, 1971, 343 páginas. [Contiene: «El tiempo de Octavio Paz», por Carlos Fuentes, y de Paz: «Risa y penitencia», «Todos santos, día de muertos», «Conquista y colonia», «Piras, mausoleos, sagrarios», «El caracol y la sirena (Darío)», «El desconocido de sí mismo (Pessoa)», «La palabra edificante (Cernuda)», «Henri Michaux», «André Breton o la búsqueda del comienzo», «El cine filosófico en Buñuel», «El más allá erótico», «La novia y sus solteros», «El antropólogo ante el Buda», «La tradición del haikú», «La nueva analogía», «Las dos razones», «La rebelión juvenil», «Los signos en rotación».]

Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editor, 1971, 78 páginas. [Recoge: «Traducción: literatura y literalidad», «Un poema de John Donne», «El soneto en ix», «El músico de Saint-Merry», «E. E. Cummings: seis poemas y un recuerdo».]

Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp. México: Ediciones Era, 1973, 146 págs.

El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973, 213 págs. [Recoge: «La nueva analogía: poesía y tecnología», «Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte», «El pensamiento en blanco», «Literatura y literalidad», «El soneto en ix», «Sobre y de Pierre Reverdy», «Ezra: galimatías y esplendor», «La flor saxífraga», «La tradición del haikú», «El sentimiento de las cosas (Mono no Aware)», «Centro móvil», «Los manuscritos de Rabindranath Tagore», «¿Poesía latinoamericana?», «Tamayo: transfiguraciones», «Alcance: 'Poesías' de José Juan Tablada», «Gerzo: la centella glacial», «Adrede: composiciones y descomposiciones», «El signo y el garabato».]

Solo a dos voces (en colaboración con Julián Ríos). Barcelona: Editorial Lumen, 1973, páginas no numeradas. [Entrevista, fragmentos de obras de Paz, ilustraciones y el poema «Vuelta», fechado el 2 de junio de 1971.]

Teatro de signos/transparencias. Selección y montaje de Julián Ríos. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974, páginas no numeradas. [Ensamblaje de fragmentos de obras de Paz.]

La búsqueda del comienzo. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974, 102 págs. [Recoge: «El surrealismo», «Arte mágico», «André Breton o la búsqueda del comienzo», «La inspiración», «El verbo desencarnado», «Figura y presencia», «Los nuevos acólitos», «El cine filosófico de Buñuel», «Poema circulatorio».]

El mono gramático. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974, 142 págs.

Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974, 224 págs.

In/mediaciones. Barcelona: Seix Barral, en prensa.

El ogro filantrópico, en preparación.

TEATRO

La hija de Rappaccini. Pieza en un acto, basada en un cuento de Nathaniel Hawthorne. Fue estrenada el día 30 de julio de 1956, en el segundo programa de «Poesía en Voz Alta», presentada por la UNAM en el teatro «Caballito». Representada nuevamente en la Casa del Lago de la UNAM, el 23 de julio de 1978. Publicada en: *Revista Mexicana de Literatura,* vol. 2, núm. 7 (septiembre-octubre 1956); Maruxa Vilalta: *Primera antología de obras en un acto.* México: Colección Teatro Mexicano, 1959, págs. 83-111; Antonio Magaña Esquivel: *Teatro mexicano del siglo XX,* volumen 5. México: Fondo de Cultura Económica, 1970, págs. 31-56.

EDICIONES, ANTOLOGIAS, PROLOGOS Y TRADUCCIONES

Baj: ebanisterie e mobili. Milano: Galleria Schwarz, 1961, 22 págs. Precedido de «Y mobili di Enrico Baj», por Octavio Paz.

BASHO, Matsuo: *Sendas de Oku.* México: UNAM, 1957. Versión castellana de O. Paz y E. Hayashiya. Introducción de O. Paz; 2.ª ed., Barcelona: Barral, 1970, 128 págs.

BECERRA, José Carlos: *El otoño recorre las islas (obra poética, 1961/1970).* Mé-

xico: Ediciones Era, 1973. Prólogo de O. Paz, «Los dedos en la llama», páginas 13-17.
DENIZ, Gerardo: *Adrede*. México: Siglo XXI, 1970. Prólogo de Paz.
FELGUÉREZ, Manuel: *Paintings and Sculpture*. Cambridge: Harvard University Press, 1976. Incluye «Multiple Space», estudio de O. P.
GOROSTIZA, José: *Muerte sin fin*. México: Imprenta Universitaria, 1952. Seguido de «Comentario al poema», de O. Paz, págs. 57-63.
LAFAYE, Jacques: *Quetzalcóatl et Guadalupe: la formation de la conscience nationale au Mexico*. París: Gallimard, 1974. Prefacio de O. Paz.
LEZAMA LIMA, José: *Fragmentos a su imán*. México: Era, 1978. Precedido de «Refutación de los espejos», de O. Paz, págs. 7-10.
MONTES DE OCA, Marco Antonio: *The Heart of the Flute*. Pittsburgh: Byblos Editions, 1978. Introducción de Octavio Paz.
PAZ, Octavio, ed.: *Voces de España. Breve antología de poetas españoles*. México: Ediciones Letras de México, 1938, 55 págs. [«Homenaje a los poetas españoles en el segundo aniversario de su heroica lucha».]
— *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México, Editorial Séneca, 1941, 1134 págs. [Selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y O. Paz.]
— *Anthologie de la poésie mexicaine*. París: Editions Nagel, 1952, 173 págs. Selección e introducción de O. Paz. Presentación de Paul Claudel.
— *Antología poética*. México: Revista Panoramas, 1956, 122 págs. Selección de O. Paz.
— *Anthology of Mexican Poetry*. London: Thomas and Hudson, 1958, 213 páginas; otra ed., Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1958; 2.ª edición, London: Calder and Boyars, 1970, 213 págs. Selección e introducción de Octavio Paz. Traducción de Samuel Beckett. Prefacio de C. M. Bowra.
— *Tamayo en la pintura mexicana*. México: Imprenta Universitaria, 1959, 80 páginas.
— *Magia de la risa*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962, 49 págs.; 2.ª ed., México: Secretaría de Educación Pública, 1971, 77 págs. [Contiene: «Risa y penitencia», de O. Paz; «El complejo de las caritas sonrientes», de Alfonso Medellín, y 47 fotografías de piezas existentes en el Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana.]
— y ZEKELI, Pedro: *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia: Martinson, Lundkvist, Ekelöf y Lindegren*. México: UNAM, 1963, 102 págs. [Contiene: «La línea central», de O. Paz, páginas 7-17.]
— y CAILLOIS, Roger: *Remedios Varo*. México: Ediciones Era, 1966; 2.ª ed., 1969. [Contiene: «Visiones y desapariciones de Remedios Varo», págs. 9-10; un ensayo de Caillois, y reproducciones de cuadros de Remedios Varo.]
— *et al.: Poesía en movimiento*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1966, 476 págs.; 2.ª ed., 1969; 3.ª ed., 1969; 4.ª ed., 1970; 5.ª ed., 1971; 6.ª ed., 1972; 7.ª ed., 1973. [Selección y notas de O. Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Prólogo de O. Paz: «Poesía en movimiento», págs. 3-34.]
— *New Poetry of Mexico*. New York: Dutton, 1970, 224 págs.; otra ed., London: Secker & Warburg, 1972, 187 páginas. [*Poesía en movimiento;* ed. en inglés a cargo de Mark Strand.]
— *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1974, 255 págs. [Traducciones de poemas del inglés, francés, portugués, sueco, chino y japonés.]
— *In Praise of Hands: Contemporary Crafts of the World*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1974, 223 págs. Prefacio de James S. Plaut. Introducción de O. Paz: «Use and contemplation», págs. 17-24.
— *Antonio Peláez, pintor*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975, 154 págs. Introducción de O. Paz.
PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor: *Cuauhtémoc: La vie et la mort de la culture aztèque*. París: R. Laffont, 1952. Presentación de O. Paz.
PESSOA, Fernando: *Antología*. México: UNAM, 1962, 106 págs. Selección y prólogo de O. Paz.
PIZARNIK, Alejandra: *Arbol de Diana*. Buenos Aires: Sur, 1963. Introducción de O. Paz.
Tamayo: 15 reproducciones. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, en un estuche. Texto de O. Paz.
Tamayo: peintures, 1960-1974. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974, 53 págs. Texto de O. Paz.
TOMLINSON, Charles: *In Black and White: the Graphics of Charles Tomlinson*. Cheadle: Carcanet New Press, 1976. Introducción de O. Paz.
WILLIAMS, Williams Carlos: *Veinte poemas*. México: Ediciones Era, 1973,

119 págs. Traducción y prólogo de Octavio Paz.

ZAID, Gabriel: *Seguimiento.* México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Prólogo de O. Paz.

MISCELANEA

Disco

PAZ, Octavio: *Poemas: selección.* México: UNAM, Colección «Voz Viva de México», núm. 13, 1961. Presentación de Ramón Xirau.

ENSAYOS DISPERSOS

[Se registran solamente los ensayos publicados desde *El signo y el garabato* (con pocas excepciones) y no recogidos aún en libro. Casi todos aparecieron en *Plural,* revista fundada y dirigida por Paz de 1971 a 1976, o en su nueva revista, *Vuelta,* fundada en 1976.]

«¿Es moderna la literatura latinoamericana?», *Plural,* núm. 1 (octubre 1971), páginas 25-30. [Mesa redonda. Participantes: Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca y O. P.]

«México: presente y futuro», *Plural,* número 6 (marzo 1972), págs. 3-8. [Mesa redonda. Participantes: John Womack, Frederick C. Turner y Paz.]

«¿Por qué Fourier?», *Plural,* núm. 11 (agosto 1972), pág. 10.

«Fourier y la analogía poética», *Plural,* número 12 (septiembre 1972), páginas 47-49.

«Presentación de 'Hacia una política de población en México'», *Plural,* número 12 (septiembre 1972), pág. 29.

«La letra y el cetro», *Plural,* núm. 13 (octubre 1972), págs. 7-8.

«Mesa redonda: México 1972. Los escritores y la política», *Plural,* núm. 13 (octubre 1972), págs. 21-28.

«La pregunta de Carlos Fuentes», *Plural,* número 14 (noviembre 1972), pág. 8.

«Irene (anónimo)», *Plural,* núm. 17 (febrero 1973), pág. 20.

«Los centuriones de Santiago», *Plural,* número 25 (octubre 1973), págs. 49-51).

«Entre la espada y la pared», *Plural,* número 27 (diciembre 1973), pág. 63.

«Las trampas de la virtud», *Plural,* número 27 (diciembre 1973), págs. 63-64.

«Polvos de aquellos lodos», *Plural,* número 30 (marzo 1974), págs. 17-26.

«El uso y la contemplación», *Plural,* número 35 (agosto 1974), págs. 6-13. [En inglés, se incluye en *In Praise of Hands.]*

«Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías», *Plural,* número 35 (agosto 1974), págs. 74-76.

«El plagio, la plaga y la llaga», *Plural,* número 36 (septiembre 1976), páginas 89-91.

«Monólogo en forma de diálogo», *Plural,* número 43 (abril 1975), págs. 79-80.

«Espíritu en busca de equilibrio, deseo de abarcarlo todo», «Diorama de la cultura», Supl. de *Excelsior* (México), 11 mayo 1975, págs. 2-3.

«Desdichas y desdichas del desdichado», *Plural,* núm. 45 (junio 1975), páginas 80-81.

«Presentación» (pág. 7), «Entre orfandad y legitimidad» (págs. 14-21), «Las palabras no son cosas» (págs. 78-79), «¿Para qué sirve la libertad de prensa?» (pág. 79), «Ixtlixochitl y el control de la natalidad» (págs. 79-80), *Plural,* núm. 46 (julio 1975).

«Del yerno al hierro», *Plural,* núm. 48 ((septiembre 1975), págs. 70-71.

«Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia», *Plural,* núm. 49 (octubre 1975), págs. 6-7. [En inglés, «E. B., or the Power of Reticence», *World Literature Today,* vol. 51, núm. 1 (Winter, 1977), págs. 15-16.]

«Gulag: entre Isaías y Job», *Plural,* número 51 (diciembre 1975), págs. 74-77.

«La función fática», *Plural,* núm. 53 (febrero 1976), pág. 75.

«Daniel Cosío Villegas: las ilusiones y las convicciones», *Plural,* núm. 55 (abril 1976), págs. 74-80.

«La hiena y la liebre», *Plural,* núm. 56 (mayo 1976), págs. 82-83.

«En blanco y negro», *Plural,* núm. 57 (junio 1976), págs. 27-30.

«Manierismo, barroquismo, criollismo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* vol. 1, núm. 1 (1976), páginas 3-15.

«Alrededor de la literatura hispanoamericana», *Vuelta,* vol. 1, núm. 5 (abril 1977), págs. 21-24.

«Discurso en Jerusalén», *Vuelta,* vol. 1, número 8 (julio 1977), págs. 45-46.

«La Universidad, los partidos y los intelectuales», *Vuelta,* vol. 1, núm. 10 (septiembre 1977), págs. 44-48.

«Xavier Villaurrutia o el dormido despierto», *Vuelta,* vol. 2, núm. 14 (enero 1978), págs. 5-14.

«Marcel Duchamp: la idea y su sombra», *Diálogos,* vol. 14, núm. 1 (enero-febrero 1978), págs. 19-23.

«Diálogos del ocurrente y el boticario. Carlos Monsiváis, según O. Paz; O. Paz,

según C. Monsiváis: Polémica», *Nexos* (México), núm. 2, febrero 1978, páginas 6-7, 9, 11, 13, 15-19 y 21; número 3, marzo 1978, págs. 12-13, 15, 17.

«Juana Ramírez», *Vuelta,* vol. 2, núm. 17 (abril 1978), págs. 17-23.

«Juana Ramírez (II). Sílabas las estrellas compongan», *Vuelta,* vol. 2, núm. 18 (mayo 1978), págs. 13-18.

«El ogro filantrópico», *Vuelta,* vol. 2, número 21 (agosto 1978), págs. 38-44.

TRADUCCIONES DE OBRAS DE OCTAVIO PAZ

[Se incluyen solamente las traducciones de libros de Paz]

Francés

Aigle ou Soleil? Paris: Ed. Falaize, 1957. Trad. de Jean-Clarence Lambert, 97 páginas. *[¿Aguila o sol?]*

Soleil sans âge. Paris: Falaize, 1959. Traducción de Benjamin Péret. [Se trata de una edición fallida de *Piedra de sol.]*

Le labyrinthe de la solitude. Paris: A. Fayard, 1959, 259 págs. Trad. de Jean-Clarence Lambert. *[El laberinto de la soledad.]*

La fille de Rappaccini. Paris: N. R. F., 1960. Prefacio y traducción de André Pieyre de Mandiargues; 2.ª ed., Paris: Mercure de France, 1972, 91 págs. *[La hija de Rappaccini.]*

Pierre de soleil. Paris: Gallimard, 1962, 53 págs. Trad. de Benjamin Péret. *[Piedra de sol.]*

Hommages et profanations. Paris: Jean Hughes, 1963. Trad. de Carmen Figueroa. [Antología poética.]

L'arc et la lyre. Paris: Gallimard, 1965, 394 págs. Trad e introducción de Roger Munier. *[El arco y la lira.]*

Liberté sur parole. Paris: Gallimard, 1966, 257 págs. Trad. y prefacio de Jean-Clarence Lambert; 2.ª ed., 1971. *[Libertad bajo palabra.]*

Vrindaban. Genève: Editions Claude Givaudan, 1966, páginas sin numerar, en un estuche. Trad. de Carmen Figueroa. [Antología poética.]

Marcel Duchamp, ou le Château de la pureté. Genève: Editions Claude Givaudan, 1967, 105 págs. Trad. de Monique Fong-Wust. *[Marcel Duchamp o el castillo de la pureza.]*

Pierres éparsés. Paris: Librairie Nicaise, S. A., 1970. [Libro sonoro de Rodolfo Krasno, según 22 poemas de O. Paz vertidos al francés por Jean-Clarence Lambert. Cinta sonora original de Edgardo Cantón.]

Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss. Paris: Gallimard, 1970, 193 págs. [Reúne dos ensayos de Paz: «Marcel Duchamp o el castillo de la pureza», traducido por Monique Fong-Wust, y «Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo», traducido por Robert Marrast.]

Versant est, et autres poèmes, 1957-1968. Paris: Gallimard, 1970, 195 págs. Traducción de Yesé Amory, Benjamin Péret, Claude Estéban, Jacques Roubaud y Roger Munier. *[Ladera este* y otros poemas.]

Liberté sur parole: Condition de nuage, Aigle ou Soleil, A la limite du monde. Paris: Gallimard, 1971, 190 págs. Prefacio de Claude Roy. Trad. de Jean-Clarence Lambert. *Piedra de sol,* traducido por Benjamin Péret. *[Libertad bajo palabra.]*

Renga. Poema colectivo de O. P. *et al.* Paris: Gallimard, 1971, 97 págs. Presentado por Claude Roy.

Le singe grammairien. Genève: Albert Skira, 1972, 170 págs. Trad. de Claude Estéban. *[El mono gramático.]*

Courant alternatif. Paris: Gallimard, 1972, 234 págs. Trad. de Roger Munier. *[Corriente alterna.]*

Conjonctions et disjonctions. Paris: Gallimard, 1972, 173 págs. Trad. de Robert Marrast. *[Conjunciones y disyunciones.]*

Le labyrinthe de la solitude, suivi de critique de la pyramide. Paris: Gallimard, 1972, 254 págs. Trad. de Jean-Clarence Lambert. [Ed. refundida y aumentada de *El laberinto de la soledad* y *Posdata.]*

La fille de Rappaccini. Paris: Mercure de France, 1972, 91 págs. Prefacio y traducción de André Pieyre de Mandiargues. *[La hija de Rappaccini.]*

Point de convergence: du romanticisme à l'avant-garde. Paris: Gallimard, 1976, 217 págs. Trad. de Roger Munier. *[Los hijos del limo.]*

Marcel Duchamp, l'apparence mise à nu. Paris: Gullimard, 1977. Trad. de Monique Fong-Wust. [Reúne dos ensayos «El castillo de la pureza» y «* water writes always in * plural».]

Mise au net. Paris: Gallimard, 1977. Traducción de Roger Caillois. [Pasado en claro.]

Inglés

The Labyrrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico. New York: Gro-

ve Press, 1962, 212 págs. Trad. de Lysander Kemp. *[El laberinto de la soledad.]* Otra ed.: London: A. Lane, Penguin Press, 1967, 199 págs.

Sun Stone. Piedra de sol. London: New Directions, 1962, y New York: New Directions, 1973, 47 págs. Trad. de Muriel Rukeyser.

Sun-Stone. Toronto: Contact Press, 1963, 67 págs. Trad. de Peter Miller. *[Piedra de sol.]*

Selected Poems. Bloomington: Indiana University Press, 1963, 171 págs. Traducción de Muriel Rukeyser. [Antología poética.]

Piedra de sol. The Sun Stone. York: Cosmos Publications, 1969, 31 págs. Traducción de Donald Gardner.

Piedra de Sol. Sun Stone. Texas Quarterly, vol. 13, núm. 3 (Autumn, 1970), páginas 75-109. Trad. de Laura Villaseñor.

Marcel Duchamp: or, The Castle of Purity. London: Cape Goliard P., 1970, 50 págs. También en New York: Gros-sman, 1970. Trad. de Donald Gardner.

Claude Lévi-Strauss: an Introduction. Ithaca: Cornell University Press, 1970, 159 págs. 2.ª ed., New York: Dell Publ. Co., 1974. Trad. de J. S. Bernstein y Maxine Berstein. *[Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo.]*

¿Aguila o sol? Eagle or Sun? New York: October House, 1970, 1255 págs. Segunda ed., New York: New Directions, 1976, 121 págs. Trad. de Eliot Weinberger.

Configurations. New York: New Directions, 1971, y London: Cape, 1971, 198 págs. Trad. de M. Rukeyser, G. Aroul, D. Levertov, C. Tomlinson, *et al.* [Contiene *Piedra de sol, Blanco* y selecciones de *Salamandra y Ladera este.]*

Renga: A Chain of Poems. New York: G. Braziller, 1972, 9 págs. Prefacio de Claude Roy. Trad. de Charles Tomlinson.

The Other Mexico: Critique of the Pyramid. New York: Grove Press, 1972, 148 págs. Trad. de Lysander Kemp. *[Posdata.]*

Early Poems, 1935-1955. New York: New Directions, 1973, y Bloomington: Indiana University Press, 1974, 145 págs. Trad. de Muriel Rukeyser, Paul Blackburn, Lysander Kemp, Denise Levertov y William Carlos Williams. [Antología poética.]

Alternating Current. New York: Viking Press, 1973, 215 págs. Trad. de Helen R. Lane. Otra ed. New York: Penguin, 1973. *[Corriente alterna.]*

The Bow and the Lyre: the Poem, the Poetic Revelation, Poetry and History. Austin: University of Texas Press, 1973, 281 págs. Trad. de Ruth L. C. Simms. 2.ª ed., New York: McGraw Hill, 1975. *[El arco y la lira.]*

Blanco. New York: The Press, 1974, 77 págs., en un estuche. Con «Iluminaciones» de Adja Yunkers. Introducción de Roger Shattuck, trad. de Eliot Weinberg. *[Livre d'artiste,* ed. de 50 ejemplares firmados.]

Children of the Mire: Poetry from Romanticism to the Avant-garde. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974, 186 págs. Trad. de Rachel Phillips. *[Los hijos del limo.]*

Conjunctions and Disjunctions. New York: Viking Press, 1974, 148 págs. Trad. de Helen R. Lane. *[Conjunciones y disyunciones.]*

The Siren and the Seashell, and Other Essays on Poets and Poetry. Austin: University of Texas Press, 1976, 188 págs. Trad. de Lysander Kemp y Margaret Sayers Peden. *[Antología de ensayos.]*

Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare. New York: Viking Press, en prensa. Trad. de Rachel Phillips y Donald Gardner. *[La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp.]*

Italiano

Il laberinto della solitudine. Milano: Silva Editore, 1962, 276 págs. Trad. de Giuseppe Bellini, introducción de Ramón Xirau.

Libertà sulla parola. Parma: Guanda, 1965, 225 págs. Trad. e introducción de Giuseppe Bellini. *[Libertad bajo palabra.]*

Alemán

Das labyrinth der einsamkeit: essay. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, 170 págs. Prólogo y traducción de Carl Heupel. *[El laberinto de la soledad.]*

Gedichte. Olten: Walter-Verlag, 1977. Trad. y epílogo de Fritz Vogelgsang. [Antología poética.]

Holandés

Zonnesteen. Amsterdam: Meulenhoff Editie, 1974. Trad. de Laurens van Kre-

velen. [Antología de ensayos y poesía.]

De kinderen vanhet slijk, van de Romantiek tot de avant-garde. Amsterdam: Meulenhoff Editie, 1974. Trad. de Laurens van Krevelen. *[Los hijos del limo.]*

Het Labyrint der unzamheid. Amsterdam: Nederlandse vertaling, 1975. Trad. y epílogo de Robert Lemm. *[El laberinto de la soledad.]*

Sueco

Den vildsamma ärstiden. Estocolmo: FIB:s lyrikklubb, 1960, 77 págs. Traducción e introducción de Artur Lundkvist. *[La estación violenta.]*

Vid världens strand. Estocolmo: Bonniers, 1971, 92 págs. Prólogo de Artur Lundkvist y Marina Torres. [Antología poética.]

Húngaro

Fekete sugarak. Budapest: Európa Könyvkadó, 1971, 174 págs. Trad. y selección y epílogo de Somlyó György. [Antología.]

Napköve. Budapest: Magyar Helikon, 1975. Trad. de Somlyó György. *[Piedra de sol.]*

Portugués

Constelaçao. Río de Janeiro, 1972. Traducción e introducción de Haroldo de Campos. [Antología poética.]

O labirinto da solidão. Río de Janeiro, 1977? (No hay más datos.)

Japonés

El laberinto de la soledad y Posdata. Tokio: Shensekaisha, 1976. Trad. al japonés de Tomohiro Takayama.

El mono gramático. Tokio, 1977. Trad. al japonés de Norio Shimizu.

Checoslovaco

Na brehu sveta. Praga: Snklu, 1966, 118 páginas. Trad. y epílogo de Lumír Civrny. [Antología poética en checo.]

Kde sa Konci láska. Bratislava: Slovensky Spisovatel, 1972. Trad. de Ján Stacho, noticia de Vladimír Oleriny. [Antología poética en eslovaco.]

(Hay más traducciones de libros de Paz a lenguas extranjeras, pero carecemos de los datos completos.)

SOBRE OCTAVIO PAZ

LIBROS, TESIS, HOMENAJES

AGUILAR MORA, Jorge: *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz.* México: Ediciones Era, 1978, por aparecer.

BERNARD, Judith: *México as Theme, Image, and Contribution to Myth in the Poetry of Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, University of Wisconsin, 1964, 214 págs.

Books Abroad (Norman, Oklahoma), volumen 46, núm. 4 (Autumn, 1972), homenaje a Paz. Véase Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present: the Poetry and Prose of Octavio Paz.*

CÉA, Claire: *Octavio Paz.* Paris: Editions Seghers, 1965, 188 págs. Estudio, textos de Paz, bibliografía, ilustraciones, facsímiles.

CHILES, Frances: *Mythopoesis in the Poetry of Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, Stanford University, 1975, 235 páginas.

FLORES, Angel, comp.: *Aproximaciones a Octavio Paz.* México: Joaquín Mortiz, 1974, 282 págs. [Contiene: Julio Cortázar, «Homenaje a una estrella de mar»; Juan García Ponce, «La poesía de O. P.»; Ramón Xirau, «Del símbolo a la imagen»; Carlos Fuentes, «El tiempo»; Julio Requena, «Poética del tiempo»; Jean Franco, «El espacio»; Manuel Durán, «Libertad y erotismo»; Luis Alfonso Díez, «Poesía y pensamiento poético»; Luis Mario Schneider, «Historia singular de un poema de O. P.»; Eduardo González Lanuza, «*A la orilla del mundo*»; Luis Leal, «La rama»; Carlos H. Magis, «El símbolo en *La estación violenta* de O. P.»; Ramón Xirau, «'Himno entre ruinas': la palabra, fuente de toda liberación»; John M. Fein, «Himno entre ruinas»; Tomás Segovia, «Una obra maestra: *Piedra de sol*»; José Emilio Pacheco,

«Descripción de *Piedra del sol»;* Ramón Xirau, «*Salamandra*»; E. Caracciolo Trejo, «Ustica»; Roberta Seabrook, «Vrindaban»; Julio Ortega, «'Viento entero': el tiempo en un día»; Octavio Armand, «Viento entero»; Javier Sologuren, «'Eje' y 'cuento de dos Jardines'»; Guillermo Sucre, «*Blanco:* un archipiélago de signos»; Enrique Pezzoni, «*Blanco:* la respuesta al deseo»; Saúl Yurkievich, «Topoemas»; Enrique Pezzoni, «*Discos visuales*»; Angel Flores, «Bibliografía».

GRANT, Armando DeVere: *Poetry as the Revelation of Man: Octavio Paz, Poetry and Poetics, 1935-1958.* Tesis doctoral inédita, University of California, Los Angeles, 1972, 299 págs.

IVASK, Ivar, ed.: *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz. The Poetry and Prose of Octavio Paz.* Norman: University of Oklahoma Press, 1973, 160 págs. [Contiene: Ivar Ivask, «Preface»; Guillermo Sucre, «O. P.: Poetics of Vivacity»; Octavio Paz, «Paisaje inmemorial»; «Paz on Himself and His Writing: Selections from an Interview by Rita Guibert»; Ruth Needleman, «Poetry and the Reader»; Emir Rodríguez Monegal, «Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Texts»; Allen W. Phillips, «O. P.: Critic of Modern Mexican Poetry»; Manuel Durán, «Irony and Sympathy in *Blanco* and *Ladera este»;* Ricardo Gullón, «The Universalism of O. P.»; Graciela Palau de Nemes, «O. P.: Invention and Tradition, or The Metaphor of the Void»; Elsa Dehennin, «Stone and Water Imagery in Paz's Poetry»; Rachel Phillips, «Woman in Sleep: Some Reflections on the Eye of the Beholder»; Tomás Segovia, «Poetry and Poetics»; Ramón Xirau, «O. P.: Images, Cycle, Meaning»; Jorge Guillén, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, «Tributes»; Nathalien Tarn, «Poem»; «O. P.: A Biographical Sketch»; Alfredo A. Roggiano, «Bibliography by and on Octavio Paz».]

LEMAÎTRE, Monique J.: *Octavio Paz: teoría y praxis.* Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 1974, 107 págs.

— *Octavio Paz: poesía y poética.* México: UNAM, 1976, 127 págs.

MAGIS, Carlos H.: *La poesía hermética de Octavio Paz.* México: El Colegio de México, 1978, 352 págs.

MORGAN, William A.: *The Concept of Modernidad in the Essays of Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, University of Pittsburgh, 1976, 221 págs.

NEEDLEMAN, Ruth A.: *Hymn Among the Ruins: Continuity and Change in the Poetry and Poetics of Octavio Paz (1937-1967).* Tesis doctoral inédita, Harvard University, 1972.

PANICO, Marie Joan: *Motifs and Expressions in Octavio Paz: An Explanation of his Spoken Anthology.* Tesis doctoral inédita, University of Maryland, 1966, 255 págs.

PERDIGÓ, Luisa M.: *La estética de Octavio Paz.* Madrid: Playor, 1975, 158 páginas.

PHILLIPS ZIMMERMAN, Rachel: *The Poetic Modes of Octavio Paz.* Tesis doctoral, University of Kentucky, 1970, 252 páginas.

PHILLIPS, Rachel: *The Poetic Modes of Octavio Paz.* London: Oxford University Press, 1972, 168 págs. En español, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz.* México: Fondo de Cultura Económica, 1976, 242 págs.

REVIEW 72 (New York), núm. 6 (Fall 1972). Parcialmente dedicado a Paz. [Incluye: Rita Guibert, «O. P. talks about Poets, Poetry and the History of Poetry»; Guillermo Sucre, «The Body of the Language and the Language of the Body»; Anna Balakian, «Sounds Walking over Silence»; Anne D'Harnoncourt, «O. P., *Marcel Duchamp: or The Castle of Purity»;* Robert Murphy, «Sounds Walking over Silence».]

REVISTA IBEROAMERICANA, vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971). Homenaje a Paz. [Incluye: O. Paz, «La arboleda»; Julio Cortázar, «720 círculos»; «Seis cartas de Carlos Fuentes a O. P.»; Ramón Xirau, «El hombre: ¿cuerpo o no-cuerpo?»; Emir Rodríguez Monegal, «Relectura de *El arco y la lira»;* Guillermo Sucre, «La fijeza y el vértigo»; Saúl Yurkievich, «O. P., indagador de la palabra»; Manuel Durán, «La huella del Oriente en la poesía de O. P.»; Klaus Müller-Bergh, «La poesía de O. P. en los años treinta»; José Emilio Pacheco, «Descripción de *Piedra de sol»;* Jean Franco, «¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco!»; Roberta Seabrook, «La poesía en movimiento: O. P.»; Ruth Needleman, «Hacia *Blanco»;* Graciela Palau de Nemes, «*Blanco* de O. P.: una mística espacialista»; Rachel Phillips, «Topoemas: la paradoja suspendida»; Judith Goetzinger, «Evolución de un poema: tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'»; Emilio Carballido, «Crónica de

un estreno remoto»; Luis Leal, «O. P. y la literatura nacional: afinidades y oposiciones»; Rubén Bareiro Saguier, «O. P. y Francia»; Emil Volek, «O. P. en Checoslovaquia»; Alfredo A. Roggiano, «Bibliografía de y sobre O. P.]

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Octavio Paz.* Madrid: Ediciones Júcar, 1975, 224 páginas.

SÁNCHEZ, José Gabriel: *Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, University of Colorado, 1970, 189 págs.

SCHLIEMAN, Dorothy Smith: *The Poetry of Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, University of Connecticut, 1974, 149 páginas.

SEABROOK, Roberta: *The Poetry of Octavio Paz: 1957 to the Present.* Tesis doctoral inédita, City University of New York, 1977, 306 págs.

STILLMAN, Ronni L. Gordon: *Octavio Paz y la generación de Taller.* Tesis doctoral inédita, Rutgers University, 1974, 283 págs.

SUCRE, Guillermo, et al.: *Acerca de Octavio Paz.* Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1974, 102 págs. [Contiene: Guillermo Sucre, «La fijeza y el vértigo»; Idea Vitale, «O. P.: hacia el blanco»; Saúl Yurkievich, «O. P., indagador de la palabra»; Alejandro Paternain, «O. P.: la 'balanca diáfana'».]

TIZZONI, Julia L. M.: *La palabra, el amor y el tiempo en Octavio Paz.* Paraná, Argentina: Ed. de la autora, 1973, 61 págs.

VALDIVIESO, Jorge Hugo: *Correlación temático-estructural en los ensayos de Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, Arizona State University, 1976, 236 págs.

VALENCIA, Juan, y COUGHLIN, Edward: *Bibliografía selecta y crítica de Octavio Paz.* México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1973, 87 págs. [Breve reseña de obras de Paz y comentarios de 22 estudios sobre Paz.]

WILSON, J.: *The Poetry of Octavio Paz.* Tesis inédita, University of London, 1968.

WING, George Gordon: *Octavio Paz: Poetry, Politics, and the Myth of the Mexican.* Tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1961, 281 páginas.

XIRAU, Ramón: *Octavio Paz: el sentido de la palabra.* México: Joaquín Mortiz, 1970, 128 págs.

ESTUDIOS, NOTAS, ENTREVISTAS, RESEÑAS

A

A., M. D.: «*Salamandra,* de O. P.», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), tomo 32, núm. 95 (febrero 1964), págs. 214-16.

ABREU GÓMEZ, Ermilo: «*Entre la piedra y la flor,* de O. P.», *Tierra Nueva* (México), núms. 9-10 (mayo-agosto 1941), págs. 173-174.

— *Sala de retratos.* México: Secretaría de Educación Pública, 1946, págs. 215-216.

— «Calificación», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 758, 29 septiembre 1963, págs. 1-3.

— «Inspiración e inteligencia de O. P.», *Vida Universitaria* (Monterrey, México), 13 octubre 1963, pág. 7.

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio: «Un simple observador», *El Universal* (México), 10 febrero 1975, pág. 4. [Sobre *Los hijos del limo.*]

ACOSTA, Marco Antonio: «Poesía y poética de O. P.», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior* (México), 24 diciembre 1977, págs. 4-5.

ACHA, Juan: «Paz, la nota viva en la exposición surrealista», en «Diorama en la Cultura», supl. de *Excelsior,* 11 febrero 1973, pág. 2.

ADAMS, Phoebe: «O. P. *Alternating Current*», *Atlantic Monthly* (Boston), volumen 231, núm. 2, febrero 1973, página 103.

AGUILERA MALTA, Demetrio: «Evocación de cuatro poetas», «Guión literario», suplemento de *El Día* (México), número 177, 14 noviembre 1965, pág. 4. [Sobre *Cuadrivio.*]

AIZARNA, Santiago: «*El mono gramático,* de O. P.», *Jornada* (Valencia), 31 enero 1975.

ALBA, Pedro de: «Trayectoria y horizonte de O. P.», *Papel de Poesía* (Saltillo, México), núm. 15 (noviembre 1943), pág. 2.

ALCARAZ, Rodolfo: «O. P. habla de poesía mexicana», *Marcha* (Montevideo), número 1.368, 2 septiembre 1967, página 30. [Entrevista.]

ALERCE, Antonio: «Fuego abierto sobre Duchamp», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior* (México), 30 septiembre 1973, pág. 13.

ALFONSO, Rafael José: «O. P. *Ladera este*», *Recensiones* (Maracaibo, Venezuela), vol. V-VI, núms. 15-17 (septiembre 1970-agosto 1971), págs. 181-186.

ALVARADO, José: «Nociones incompletas acerca de un poeta joven», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!*, número 491, 7 julio 1971, págs. II-III. [Conferencia.]

ALVAREZ, Federico: «O. P. ed., *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!*, núm. 63, 1 mayo 1963, pág. XX.

ALVAREZ, Marcos: «Una piedra filosofal y otras piedras», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!*, núm. 481, 28 abril 1971, págs. III-IV. [Sobre *Pierres éparsés*, el librobjeto de Paz, publicado en Francia.]

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1961, págs. 278-79.

ANGELL, Richard C.: «O. P. *The Labyrinth of Solitude*», *New México Quarterly*, vol. 31, núm. 4 (Winter 1961-62), páginas 372-74.

ANÓNIMO: «Assertions and Authenticity», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.554, 9 Abril 1970, pág. 379. [Sobre *Ladera este* y *Conjunciones y disyunciones.*]

— «Calendario», «La Cultura en México», suplemento de *Siempre!*, núm. 198, 1 diciembre 1965, pág. XX. [Sobre *Viento entero.*]

— «El equipo no soporta la tentación y se mete en la guerra de O. P. y Carlos Monsiváis», «Revista de la Semana», suplemento de *El Universal* (México), número 143, 29 enero 1978, págs. 8-10.

— «El mundanal ruido», *El Día* (México), 13 septiembre 1963, pág. 9.

— «Gran triunfo de un mexicano», *El Día* (México), 4 julio 1964, pág. 3.

— «Iconoclasts», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.601, 5 marzo 1971, pág. 260. [Sobre *Postdata.*]

— «La flecha en el tiempo: O. P.», *Insula* (Madrid), núm. 230 (enero 1966), página 2.

— «La tarea literaria», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!*, núm. 45 (26 diciembre 1962), pág. XVII. [Sobre *Salamandra.*]

— «*Marcel Duchamp, or the Castle of Purity*, by O. P.», *Antioch Review* (Ohio), volumen 30, núm. 1 (Spring 1970), página 132.

— «Nota bibliográfica», *Anuario de la poesía mexicana* (1962-1963), pág. 102.

— «Notas bibliográficas. *Piedra de sol*», *Estaciones* (México), núm. 9 (1958), página 99.

— «Noty o autorach», *Poezja* (Varsovia), volumen 6 (June 1966), págs. 107-109. [Sobre J. Gorostiza y O. P.]

— «O. P.: A Biographical Sketch», en Ivar Ivask, ed. *The Perpetual Present*, op. cit., pág. 131.

— «O. P. *Alternating Current*», *The New York Times Book Review*, (2 diciembre 1973), pág. 75.

— «O. P. *Configurations*», *The New York Times Book Review* (5 diciembre 1971), página 86.

— «O. P. *Conjunctions and Disjunctions*», *Kirkus Review* (N. Y.), vol. 42, núm. 6 (15 marzo 1974), pág. 351.

— «O. P. ed., *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*», *Tiempo* (México), volumen 43, núm. 1.104, 1 julio 1963, página 55.

— «O. P. *Eagle or Sun? Kirkus Reviews* (N. Y.), vol. 44, núm. 18 (15 septiembre 1976), pág. 1082.

— «O. P. *El signo y el garabato*», *Diálogos* (México), vol. 10, núm. 2 (marzo-abril 1974), págs. 41-42.

— «O. P. *El laberinto de la soledad*», *Cuyo* (Mendoza, Argentina), vol. 7 (1971), págs. 267-69.

— «O. P. figura entre los mayores poetas», «Revista de la Semana», supl. de *El Universal* (México), 15 marzo 1964, página 3.

— «O. P. *Los hijos del limo*», *Ercilla* (Santiago de Chile), año 41, 4-10 diciembre 1974, pág. 41.

— «O. P. Política, literatura, moral», *Excelsior* (México), 16 agosto 1972, páginas 1-A, 12-A, 16-A. [Entrevista.]

— «O. P. *Postdata*», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.601, 5 marzo 1971, pág. 260.

— «O. P. et al. *Renga*», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.608, 30 abril 1971, pág. 492.

— «O. P. *Salamandra*», *Times Literary Supplement* (London) núm. 3.187, 29 marzo 1963, pág. 218.

— «Search and Change. O. P. *Poesía en movimiento*», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.445, 7 marzo 1968, pág. 231.

— «O. P. *Selected Poems. Sun Stone*», *Times Literary Supplement* (London), número 3.226, 26 diciembre 1963, página 1066.

— «O. P. *Sun Stone*», *Times Literary Supplement* (London), núm. 3.187, 29 marzo 1963, pág. 218.

— «O. P. *The Bow and the Lyre*», *South Latin Americanist* (Clemson, S. C.), volumen 18, núm. 2 (septiembre 1974, página 10.

— «O. P. *The Bow and the Lyre*», *Virginia Quarterly Review*, vol. 50, núm. 3 (Summer 1974), pág.. LXXX.

— «O. P. *The Labyrinth of Solitude*», *Ti-*

mes Literary Supplement (London), número 3.419, 7 septiembre 1967, página 797.
— «O. P. *Topoemas. Blanco», Times Literary Supplement* (London), número 3.481, 14 noviembre 1968, pág. 1286.
— «Painting the Moments of Change. O. P. *Marcel Duchamp, or the Castle of Purity», Times Literary Supplement* (London), núm. 3.560, 21 mayo 1970, página 554.
— «*Poesía de México*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades* (México), número 739, 19 mayo 1963, págs. 3-9.
— «Poets' Airport: *Renga», The Listener* (London), vol. 87, núm. 2.238, 17 febrero 1972, pág. 215.
— «*Postdata,* por O. P.», *La Nación* (Buenos Aires), 16 agosto 1970.
— «Premio Internacional», «México en la Cultura», supl. de *Novedades* (México), núm. 758, 29 septiembre 1963, página 1.
— «Premio Internacional», *Cuadernos de Bellas Artes* (México), núm. 11 (noviembre 1963), p. 116.
— «Publica la UNESCO poemas de Octavio Paz», *El Día* (México), 15 abril 1965, pág. 1.
— «*Salamandra,* de Octavio Paz», *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores,* vol. X, núm. 2, 13 enero 1963, página 6.
— «Su mesa de redacción», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 10 marzo 1963, pág. 2. [Sobre *Piedra de sol.]*
— «Su mesa de redacción», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 2 febrero 1964, pág. 4. [Sobre *El día de Udaipur.]*
— «Poesía sin poetas», *Siempre!,* número 801, 30 octubre 1968, págs. 8-9.
ARA, Guillermo: «*Los signos en rotación*», *Davar* (Buenos Aires), núm. 107 (1965), páginas 125-126.
ARANA, María Dolores: «Carta de México», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), tomo 25, núm. 73 (abril 1962), págs. V-XXI. [Sobre la poesía de Paz.]
— «*Renga:* poema a cuatro voces», «El gallo ilustrado», supl. de *El Día* (México), núm. 525, 16 julio 1972, pág. 10.
— «Dos libros importantes de Octavio Paz», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), tomo 77, núm. 230 (mayo 1975), págs. 191-97. [Sobre *Versiones y diversiones* y *Los hijos del limo.]*
ARELLANO, Jesús: «El mito de Octavio Paz», *Vida Universitaria* (Monterrey, México), 7 abril 1963.
ARMAND, Octavio: «Viento entero», Angel Flores, ed. *Aproximaciones a Octavio Paz,* op. cit., págs. 209-27.
— «La poesía de O. P.: de la elocuencia a la delincuencia», *Envíos* (Monclair, N. J.), núm. 3-4 (junio 1972), páginas 21-23.
ARMAS, José: «O. P.: On the journey to reaching Paz», *De Colores* (Albuquerque, N. M.), vol. 2, núm. 2 (1975), páginas 4-10.
— «Entrevista a Octavio Paz», *De Colores* (Albuquerque, N. M.), vol. 2, número 2 (1975), págs. 11-21.
ARTEAGAS, Rosalía: «El mono gramático», *El Mercurio* (Cuenca, Ecuador), 4 marzo 1978.
ARREDONDO, Inés: «*Cuadrivio,* de Octavio Paz», *Revista de Bellas Artes* (México), número 5 (septiembre-octubre 1965), páginas 95-96.
ASHTON, Dore: «Octavio Paz and Words and Words and Images», *Review 76* (N. Y.), núm. 18 (Fall 1976), páginas 32-35.
AUB, Max: *Poesía mexicana, 1950-1960.* México: Aguilar, 1960, págs. 17-18.
— «Robo de la palabra», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 27 agosto 1967, págs. 3-5.
AZANCOT, Leopoldo: «O. P. y la modernidad», *La Estafeta Literaria* (Madrid), número 548, 15 septiembre 1974, página 1841. [Sobre *Los hijos del limo.]*

B

BACIÚ, Stefan: «Tentativa de una definición del surrealismo» y «México», en *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* México: Joaquín Mortiz, 1974, págs. 11-23 y 99-110.
BALAKIAN, Anna: «*Configurations* by Octavio Paz», *Saturday Review* (New York), 17 julio 1971, págs. 28 y 61. Con el título «Sounds Walking Over Silence», *Review 72* (N. Y.), núm. 6 (Fall 1972), págs. 15-17.
BÁRCENA, Angel: «Libros. Dedicación poética», «La Cultura Nacional», supl. de *El Nacional* (México), núm. 3, 7 abril 1968, pág. 15. [Sobre *El arco y la lira.]*
BAREIRO-SAGUIER, Rubén: «O. P. y Francia», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 251-64.
BARI, Camila: «*Los signos en rotación,* de O. P.», *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Arg.), núm. 7 (1968), páginas 178-79.
BARNATÁN, Marcos Ricardo: «O. P.: el poderío de una estética renovada», *In-*

sula, núm. 280 (marzo 1970), pág. 16.
— «Poesía en América», *Insula,* año 27, número 303 (febrero 1972), pág. 11. [Reseña de S. Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía hispanoamericana.*]
— «O. P. y Julián Ríos. *Sólo a dos voces*», *Insula,* año 29, núm. 329 (abril 1974), pág. 8.
— «O. P., literatura y experimentación», *Informaciones* (Madrid), 16 mayo 1974.
— «La vuelta de O. P.», *Informaciones* (Madrid), 7 julio 1977. [Sobre *Pasado en claro* y *Vuelta.*]
BATIS, Huberto: «*Cuadrivio,* de O. P.», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 193, 27 octubre 1965, página XVI.
— «*Octavio Paz,* por Claire Céa», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* número 196, 17 noviembre 1965, página XV.
— «El ensayo literario en 1965), «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* número 203, 5 enero 1966, pág. II.
— «*Puertas al campo*», de O. P.», «El Heraldo Cultural», supl. de *El Heraldo de México,* núm. 50, 23 octubre 1966, página 15.
— «Los libros al día», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 253, 21 diciembre 1966, pág. XII. [Sobre O. P., ed., *Remedios Varo.*]
— «Los libros: *Poesía en movimiento*», «El Heraldo Cultural», supl. de *El Heraldo de México,* núm. 59, 24 diciembre 1966, pág. 15.
— «Los libros», «El Heraldo Cultural», suplemento de *Heraldo de México,* número 66, 12 febrero 1967, pág. 15.
— «Ha sido el camino», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 287, 16 agosto 1967, pág. VII. [Homenaje a Paz.]
— «Una entrevista en la que sólo habla el cuestionador», «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 3, 3 diciembre 1977, págs. 13-14.
— «La torre de papel», «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 15, 25 febrero 1978, pág. 15.
— «Laberinto de papel», «Sábado», suplemento de *Uno más uno* (México), número 24, 29 abril 1978, págs. 13-15. [Reseña de C. Magis, *La poesía hermética de O. P.*]
— «Laberinto de papel», «Sábado», suplemento de *Uno más uno* (México), número 33, 1 julio 1978, pág. 13.
BEDIENT, Calvin: «Poets and their Work, O. P.: *Children of the Mire. The Perpetual Present. Early Poems, 1935-1955*», *The New Republic* (New York), volumen 171, núm. 4/5, 27 julio-3 agosto 1974, págs. 22-24.
— «*The Siren and the Seashell and Other Essays on Poets and Poetry*» *Sewanne* Review (Tennessee), vol. 85, núm. 2 (Spring 1977), págs. 361-70, págs. 367-368.
BÉDOUIN, Jean-Louis: *La poésie surréaliste.* Paris: Pierre Seghers, 1964, páginas 242-250. [Breve nota seguida de seis poemas de Paz.]
BELLINI, Giuseppe: «Studio introduttivo», *a O. P. Libertà sulla parola.* Parma: Guanda, 1965.
— «O. P. L'esperienza asiatica nella sua poesia», *Quaderni Iberi-Americani* (Torino), núm. 34 (1966), págs. 103-07.
— «Due poeti messicani: Xavier Villaurrutia e O. P.», en *P. Neruda e altri saggi sulla poesia hispanoamericana.* Milano: La Goliardica, 1966, páginas 119-145.
— *La letteratura ispanoamericana dalle letterature precolombiane ai nostri giorni.* Milano: Sansoni-Accademia, 1970, esp. págs. 362-65.
— *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo* XX. *Su influencia en Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges.* New York: Eliseo Torres, 1976. [No lo hemos visto.]
BENÍTEZ, Fernando; PACHECO, José Emilio; MONSIVÁIS, Carlos, y ROJO, Vicente: «Actitudes. Nuestra solidaridad con O. P.», «La Cultura en México», suplemento de *Siempre!,* núm. 361, 6 noviembre 1968, pág. II.
BENÍTEZ MELÉNDEZ, Jesús Luis: «La imaginación ascendente», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 390, 6 agosto 1969, pág. XIII. [Sobre *Ladera este.*]
BENSON, Rachel: *Nine Latinamerican Poets.* New York: Las Américas, 1968, páginas 178-79.
BERGER, John: «A Poet Detached. O. P. *Conjunctions and Disjunctions*», *New Society* (London), vol. 31, núm. 651, 27 marzo 1975, págs. 799-800.
BERNARD, Judith: «Myth and Structure in O. Paz's *Piedra de sol*», *Symposium* (Syracuse, N. Y.), vol. 21, núm. 1 (Spring 1967), págs. 5-13.
BLANCO, José Joaquín: «Sólo el incienso y el copal acepta la egolatría de Paz», *Siempre!,* núm. 1.279, 28 diciembre 1977, pág. 4.
BLANCO, Manuel: «La polémica...», *El Nacional* (México), 14 enero 1978, 15 enero 1978, 16 enero 1978, 17 enero 1978, 18 enero 1978, 27 enero 1978, 19 julio 1978.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: «El laberinto fabricado por O. P.», *Aztlán* (Los Angeles), tomo 3, núm. 1 (Spring 1972), páginas 1-12. Recogido en *De mitólogos y novelistas.* Madrid. Ediciones Turner, 1975, págs. 5-25.

BLIVEN, Naomi: «*¿Aguila o sol? Eagle or Sun?*», *The New Yorker,* vol. 46 15 agosto 1970, págs. 91-92. Reimpreso en *Review 70* (New York), núm. 2 (1971), páginas 59-62.

BLOCK, Sonia: «O. P. *Conjunciones y disyunciones*», *Diálogos* (México), vol. 6, núm. 3 (mayo-junio 1970), págs. 34-38.

BLY, Robert: «O. P. *Configurations*», *The New York Times Book Reviews,* 18 abril 1971, págs. 6 y 20.

BONNEFOI, Genevieve: «*Le Labyrinthe de la Solitude,* par O. P.», *Les Lettres Nouvelles* (Paris), vol. 7, núm. 29, 22 noviembre 1959, págs. 30-31.

BORINSKI, Alicia: «*Los signos en rotación y otros ensayos*», *Modern Language Notes* (Baltimore), vol. 88, núm. 2 (marzo 1973).

BOSQUET, Alain: «O. P. ou le surréalisme tellurique», *Verbe et vertige.* Paris: Hachette, 1961, págs. 186-92. [En el mismo libro, «O. P.», págs. 328-29.]

— «Un gran poète mexicain: O. P.», *Le Monde* (Paris), núm. 5.362, 14 abril 1962, pág. 13. [Sobre *Pierre de Soleil.*]

— «Aujourd'hui les poètes fuient l'image», *Arts* (Paris), 13-19 octubre 1965.

— «O. P. ou le séisme pensif», *La Nouvelle Revue Française* (Paris), año 14, núm. 168, 1 diciembre 1966, páginas 1071-75. [Sobre la poesía de Paz.]

— «A propósito de O. P.», *La Gaceta* (México), vol. 13, núm. 137 (1966). [Sobre *El arco y la lira.*]

— «De la magie à l'interrogation», *Le Monde* (Paris), núm. 8.089, 15 Janvier 1971, pág. 16. En español, «Paz, el poeta de la magia a la interrogación», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 7 febrero 1971, p. 10.

— «Sur Marcel Duchamp», *Le Monde* (Paris), núm. 8.089, 15 Janvier 1971, pág. 17.

BRETON, André: *Entretiens* (con André Parinaud). Paris: Gallimard, 1952, página 285. [En español, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones.* Barcelona: Barral Editores, 1972, página 295.]

BRIGGS, Gillian: «O. P. *Children of the Mire*», *The Malahat Review* (Victoria, Canadá), núm. 33 (Enero 1975), páginas 131-132.

BRINK, André P.: «O. P. en *Die blanko gedagte*», *Standpunte* (Johannesburg), número 118 (1975), págs. 5-11.

BROSS, Jim: «Outstanding Mexican Poet O. P. at O. U.», *The Norman Transcript* (Oklahoma), 17 octubre 1971, página 3.

BROTHERSTON, Gordon: «O. P. *¿Aguila o sol? Eagle or Sun?*», *Books Abroad* (Oklahoma), vol. 45, núm. 4 (Autumn 1971), pág. 772.

— «The tradition of O. P.», *Latin American Poetry: Origins and Presence.* Cambridge: Cambridge University Press, 1975, págs. 138-168.

BROWER, Gary L.: «Borges and Paz: Death by Labyrinth and Resurrection by Dialectic», *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), vol. 2, núm. 4 (Spring-Summer 1974), págs. 17-23. En español, «Borges y Paz: muerte y resurreción en el laberinto», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 20 julio 1975, págs. 8-9.

BRUSHWOOKD, John S.: «Pésima traducción de O. P», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 769, 15 diciembre 1963, pág. 5.

— «O. P. *Selected Poems*», *Hispania,* volumen 47, núm. 3 (septiembre 1964), páginas 652-53.

BURNS, Gerald: «O. P. et al. *Renga*», *Southwest Review* (Dallas), vol. 58, número 1 (Winter 1973) págs. 96-98.

C

C., J.: «*Pierre de soleil* par O. P.», *Le Figaro Littéraire* (Paris), 30 junio 1962, página 5.

CALLAN, Richard J.: «Some Parallels Between O. P. and Carl Jung», *Hispania,* volumen 60, núm. 4 (diciembre 1977), páginas 916-26.

CAMP, Roderic Ai: «Artists and Politics in Mexico: Siqueiros and Paz», *Latin American Research Review,* vol. 10, número 2 (summer 1975), págs. 225-27.

CAMPO, Xorge del: «La *Salamandra,* de O. P.», *El Nacional* (México), 26 enero 1978, pág. 15.

CAMPOS, Haroldo de: «Constelación para Octavio Paz», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 12 marzo 1972, págs. 10-11.

CANTÚ, Arturo: «O. P. una malinterpretación de Tlatelolco», *Armas y Letras* (Monterrey, México), junio 1969.

CAPELLÁN, Angel: «O. P. *Early Poems, 1935-1955*», *Revista Iberoamericana,* volumen 40, núm. 89 (octubre-diciembre 1974), págs. 709-10.

CAPETILLO, Manuel: «Tiempo y espacio en la contemplación creadora», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 15 agosto 1971, pág. 7.
— «El líquido verbal», «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México,* núm. 29, 20 marzo 1977, página 15.
CAPISTRÁN, Miguel: «El 'Taller' de O. P.», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 287, 16 agosto 1967, página XIII.
— «En ensayo literario o la palabra enigma», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 413, 7 enero 1970, páginas IX-X. [Sobre *Conjunciones y disyunciones.]*
— «El ensayo. Auge en cantidad. Auge en calidad», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!,* núm. 465, 6 enero 1971, pág. VII. [Sobre *Posdata.]*
— «De *Vuelta* al *Taller,* de O. P.», «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México,* núm. 168, 18 diciembre 1977, págs. 2-5.
— «Revistas 77», «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México,* número 171, 8 enero 1978, págs. 9-10.
CARABES, José Luis: «O. P.», *El Informador* (Guadalajara), 2 agosto 1970.
CARACCIOLO TREJO, E.: «*Salamandra,* de Octavio Paz», *Amaru* (Lima), núm. 9 (marzo 1969), págs. 81-83.
— «Ustica», en Ángel Flores, ed. *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* págs. 187-188.
CARBALLIDO, Emilio: «Crónica de un estreno remoto», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 233-37. [Sobre *La hija de Rappaccini.]*
CARBALLO, Emmanuel: «*Las peras del olmo,* de O. P.», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 420, 7 abril 1957, pág. 2.
— «O. P. Su poesía convierte en poetas a sus lectores», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 493, 24 agosto 1958, pág. 3. [Entrevista.]
— «Entre el orden y el caos», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* número 552, 18 octubre 1959, pág. 4. [Sobre *El laberinto de la soledad.]*
— «La respuesta de Emmanuel Carballo a O. P.», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades,* núm. 562, 21 diciembre 1959, pág. 12.
— «Octavio Paz», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 48, 16 enero 1963, pág. XIX.
— «La presencia de Paz en el ensayo», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 236, 24 agosto 1966, página VIII.
CARBO, Nicholas Andrew: *The Poets of Renga: O. P., Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson.* Tesis doctoral inédita, New York University, 1976, 378 págs.
C. R. [CÁRDENAS, Rafael]: «O. P., ed. M. Bashō, *Sendas de Oku», Papeles* (Caracas), núm. 13 (mayo 1971), páginas 167-68.
CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: «Navegación pacífica», «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 3, 3 diciembre 1977, pág. 9.
CARMONA NENCLARES, F.: «Al colegio nacional. O. P. al camino interior», «Diorama de la Cultura», supl. de *¡Siempre!,* 30 julio 1967, págs. 3 y 4.
CARREÑO, Mada: «Croniquilla oyendo a Octavio Paz», *¡Siempre!* (México), número 742, 13 septiembre 1967, pág. 73.
CARRERA ANDRADE, Jorge: *Reflections on Spanish American Poetry.* Albany: State University of New York Press, 1973, esp. págs. 17-20.
CARRUTH, Hayden: «*Selected Poems* of Octavio Paz», *Hudson Review* (New York), vol. 17, núm. 1 (spring 1964), páginas 156-57.
CASTAÑÓN, Adolfo: «Grandes poetas plagiarios», «La onda», supl. de *Novedades* (México), núm. 7, 29 julio 1973, página 9.
— y HUERTA, David: «Paz, ¿quién de los dos escribe este poema?», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* número 646, 26 junio 1974, págs. XI-XII. [Sobre *Versiones y diversiones.]*
CASTRO, Rosa: «La libertad del escritor. Una entrevista con O. P.», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* número 252, 17 enero 1954, pág. 3.
CERVANTES, Francisco: «William Carlos Williams, traducido por O. P.», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 25 noviembre 1973, pág. 15.
— «O. P. *Versiones y diversiones*», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 10 febrero 1974, pág. 13.
CID DE SIRGADO, Isabel M.: «En torno a *El laberinto de la soledad,* de O. P.», *Hispanófila* (Chapel Hill, N. C.), número 37 (septiembre 1969), págs. 59-64.
CIPER, Gerardo: «O. P. y el tiempo mítico», «El Heraldo Cultural», suplemento de *El Heraldo de México,* número 138, 30 junio 1968, págs. 6-7.
— «*Blanco.* Albores de un vocabulario universal», «El Heraldo Cultural», suplemento de *El Heraldo de México,* volumen 226, 8 marzo 1970, pág. 18.

Ciplijauskaité, Biruté: «O. P. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*», *Books Abroad*, vol. 49, núm. 2, (spring 1975), páginas 295-96.

Civrny, Lumír: «La cultura de O. P. conquista el mundo socialista», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 284, 26 julio 1967, págs. II-V. [Trad. del epílogo, «Por el mito de la poesía», a la versión checa de poesías de Paz *(Na brehu sveta).]*

Clarke, Dorothy Clotelle: «O. P. *Libertad bajo palabra: Obra poética (1935-1957)*», *Brooks Abroad*, vol. 36, número 2 (spring 1962), pág. 185.

Clinton, Stephen T.: «Man and the Natural System in Two Poems of *Ladera este*», *Journal of Spanish Studies. XXth Century* (Kansas), tomo 5, número 3 (winter 1977), págs. 181-189. [Sobre «Ejemplo» y «Cauce».]

Cobo Borda, J. G.: «Notas sobre poesía latinoamericana», *Eco* (Bogotá), número esp. págs. 409-411.
ro 136 (agosto 1971), págs. 403-421,

Coelho, Nelly Novaes: «Livros e autores: Apocalípticos e integrados. O. P.», *Jornal de Letras* (Río), núm. 254, cad. 2 (1971), pág. 5.

Cogswell, Fred: «O. P. *Sun Stone*», *The Fiddlehead* (Canadá), spring 1969.

Cohen, J. M.: «Tree of Images: *Selected Poems* of O. P.», *The Nation* (New York), vol. 198, núm. 9, 24 february 1964, págs. 199-200.

— *Poetry of this Age.* London: Grey Arrow, 1959, págs. 229 y ss. En español, *Poesía de nuestro tiempo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1964, págs. 327-334.

— «The Eagle and the Serpent», *The Southern Review* (Louisiana), vol. 1, número 2 (spring 1965), págs. 361-374. [Poesía mexicana sobre Paz, páginas 366-368.]

Cohen, Sandro: «Carlos Magis y el hermetismo de O. P.», «Revista Mexicana de la Cultura», supl. de *El Nacional*, número 22, junio 1978, págs. 8-9.

Colina, José de la: «Los caminos de la escritura», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior* (México), 20 abril 1975, pág. 10.

— «O. P. *Pasado en claro*», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 26 octubre 1975, pág. 10.

Colinas, Antonio: «A propósito de una lectura de O. P.», *Insula*, vol. 27, número 303 (febrero 1972), págs. 1 y 3. [Sobre *Los signos en rotación y otros ensayos.]*

— «¿Ocaso de la vanguardia? Un nuevo libro de O. P.», *Insula* (Madrid), año 29, núm. 337 (diciembre 1974), página 16. [Sobre *Los hijos del limo.]*

Copetillo, Manuel: «Significado de la obra», *Diálogos* (México), vol. 10, número 4 (julio-agosto 1974), págs. 36-38. [Sobre *El signo y el garabato.]*

Córdoba Sandoval, Tomás: «O. P. *El laberinto de la soledad*», *Cuadernos Americanos*, tomo 51, núm. 3 (mayo-junio 1950), págs. 125-132.

Cortázar, Julio: «O. P.: *Libertad bajo palabra*», *Sur*, núm. 182 (diciembre 1949), págs. 93-95.

— «Jardín para O. P.», *Ultimo round.* México: Siglo XXI Editores, 1969, páginas 162-163. [Poema.]

— «720 círculos», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74, (enero-marzo 1971), págs. 13-15. *[Poemas.]*

— «Comme l'étoile de mer...», *Le Monde* (Paris), núm. 8.089, 15 janvier 1971, página 17. En español, «Homenaje a Octavio Paz», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 7 febrero 1971, pág. 8. Con el título «Homenaje a una estrella de mar», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz, op. cit.*, págs. 13-15.

Cortínez, Carlos: «O. P. *Vuelta*», *World Literature Today* (Oklahoma), vol. 52, número 1 (winter 1978), págs. 87-88.

Couffon, Claude: «Entrevista con O. P.», *Cuadernos* (Paris), núm. 36 (mayo-junio 1959), págs. 79-82). Trad. de «Rencontre avec O. P.», *Les Lettres Nouvelles* (Paris), vol. 7, núm. 67 (janvier 1959), págs. 106-111. Recogida en *Hispanoamérica en su nueva literatura.* Santander: La isla de los ratones, 1962, páginas 73-82.

— «Mexique», en R.-M. Albérès, *et al.*, *Les littératures contemporaines à travers le monde.* Paris: Hachette, 1961, páginas 316-319.

Couturier, Michel: «Entretien avec Octavio Paz: 'La poésie occidentale est une'», *La Quinzaine Littéraire* (Paris), 1/15 marzo 1971, págs. 14-15. En español, «Diálogo con O. P.», en «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 487, 9 junio 1971, páginas III-IV.

Covantes, Hugo: «O. P. y la poesía francesa contemporánea», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, número 875, 26 diciembre 1965, pág. 4.

Crespo de la Cerna, Jorge J.: «O. P. y Michel Charpentier», *El Día* (México), 3 diciembre 1965, pág. 9.

CROS, Edmond: «Pour une lecture structurale d'Octavio Paz: Le continu et le discontinu dans *El laberinto de la soledad*», *TILAS* (Strasbourg, Francia), volumen 15 (juin 1975), págs. 30-42.

CROW, John A.: «O. P. *The Labyrinth of Solitude*», *Modern Language Journal* (Wisconsin), vol. 49, núm. 1 (january 1965), pág. 70.

CRUZ, Jorge: «Con O. P.», *La Nación* (Buenos Aires), 30 marzo 1969, 3.ª sección, pág. 1.

CUADRA, Pablo Antonio: «Dos mares y cinco poetas (La nueva poesía de Hispanoamérica, a través de cinco poetas)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* vol. 22, número 66 (junio 1955), págs. 338-360. Sobre Paz, págs. 351-356. Recogido en *Torres de Dios: ensayos sobre poetas.* Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, págs. 39-49.

CUENCA, Luis Alberto de: «Dos libros de O. P.», *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 319 (enero 1977), págs. 190-193. [Sobre *El signo y el garabato* y *Versiones y diversiones.*]

CUERVO, José S.: «O. P. y Julián Ríos. *Solo a dos voces*», *Explicación de textos literarios* (Sacramento), vol. 6, número 1 (1977-78), págs. 110-111.

CUESTA, Jorge: «O. P. *Raíz del hombre*», *Letras de México,* 1 febrero 1937, páginas 3-9. Recogido en *Poemas y ensayos.* México: UNAM, 1964, págs. 282-284.

CUNQUEIRO, Alvaro: «*El mono gramático* de O. P.», *Destino* (Barcelona), 24 abril 1975, pág. 34.

CH

CHACÓN, Joaquín Armando: «¿Cómo se comunican los poemas?», «La Onda», suplemento de *Novedades* (México), número 74, 10 noviembre 1974, pág. 5.

CHANAN, Michael: «O. P. *Claude Lévi-Strauss: an Introduction*», *New Statesman* (London), vol. 83, núm. 2.144, 21 april 1972, pág. 534.

CHAPELAN, Maurice: «Maurice Chapelan a aimé *L'arc et la lyre* d'Octavio Paz», *Le Figaro Littéraire* (Paris), número 1.032, 27 janvier 1966, pág. 5.

CHAPPUIS, Pierre: «La résolution du langage», *Critique* (Paris), tomo 27, número 290 (juillet 1971), págs. 642-647.

CHARRY LARA, Fernando: «La poesía del desvelo», *El Tiempo* (Bogotá), 1 octubre 1950.

— «O. P.: *Las peras del olmo*», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 27 octubre 1957, pág. 2.

— «Tres poetas mexicanos: III. O. P.», *Revista de la Universidad de México,* volumen XI, núm. 5 (enero 1957), páginas. 14-17.

— «*Cuadrivio* y *Los signos en rotación,* de O. P.», *Eco* (Bogotá), núm. 71 (marzo 1966), págs. 585-588.

— «*Vuelta,* de O. P.», *Eco,* núm. 192 (octubre 1977), págs. 668-669.

CHAVARRÍA, Jesús: «A Brief Inquiry into Octavio Paz's *laberinto* of *mexicanidad*», *The Americas* (Washington), volumen 27, núm. 4 (april 1971), páginas 381-388.

CHRIST, Ronald: «*Eagle or Sun?*», *Commonweal* (New York), vol. 92, núm. 6, 24 april 1970, págs. 148-150. Reimpreso en *Review 70* (New York), núm. 2 (1971), págs. 62-63.

— «O. P.: *Configurations*», *Commonweal,* volumen 95, núm. 22, 3 march 1972, páginas 528-529.

— «O. P.: *Children of the Mire*», *Partisan Review* (New York), vol. 41, número 3 (fall 1974), págs. 484-487.

— «O. P.: *Early Poems. Alternating Current. Conjunctions and Disjunctions. The Bow and the Lyre*», *Commonweal,* vol. 100, núm. 13, 31 may 1974, páginas 317-318.

— «O. P.: *The Bow and the Lyre. Children of the Mire*», *The Nation* (New York), vol. 221, núm. 3, 2 august 1975, páginas 85-86.

— «O. P.: ... la revolución: crítica traducida en acción», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 14 septiembre 1975, pág. 5.

CHUMACERO, Alí: «'Recinto'», de O. P.», *Tierra Nueva* (México), vol. 2, núms. 9-10 (mayo-agosto 1941), págs. 175-177.

— «Panorama de los últimos libros. *Entre la piedra y la flor*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* número 399, 11 noviembre 1956, pág. 2.

— «La poesía (1957)», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* número 459, 29 diciembre 1957, págs. 1-2. [Sobre *Semillas para un himno* y *Piedra de sol.*]

— «Sobre el páramo de la poesía sólo brilla un sol: *La estación violenta,* de Octavio Paz», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades,* núm. 492, 17 agosto 1958, pág. 1. Con el título, «O. P.: *La estación violenta*», *Letras del Ecuador* (Quito), núm. 115, 1959.

— «'El cántaro roto'. Un poema de Paz», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 492, 17 agosto 1958, página 1.

— «La poesía (1958)», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 511,

28 diciembre 1958, pág. 3. [Sobre *La estación violenta.*]
— «Balance 1962», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 46, 2 enero 1963, págs. IV-V.

D

DALLAL, Alberto: «O. P. y la poesía en Suecia», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 66, 22 mayo 1963, pág. XVIII.
DANEL, Arturo: «Poesía y poética de Octavio Paz», *Indice bibliográfico de la UNAM* (México), núm. 18 (enero-febrero 1977), págs. 12-13. [Reseña de M. Lemaître, *O. P.: poesía y poética.*]
DAUSTER, Frank: *Breve historia de la poesía mexicana.* México: De Andrea, 1956, págs. 173-175.
— «*La hija de Rappaccini:* dos visiones de la fantasía», *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), volumen 28, núm. 2 (abril-junio 1978), páginas 157-163.
DAVENPORT, Guy: «O. P.: *Configurations*», *Hudson Review* (New York), volumen 24, núm. 4 (winter 1971-1972), págs. 697-699.
DEBICKI, Andrew P.: «El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de O. P.», *Revista Hispánica Moderna* (New York), vol. 37, núm. 4 (1972-1973), págs. 283-290. Recogido en: *Poetas hispanoamericanos contemporáneos.* Madrid: Gredos, 1976, págs. 141-158.
DEHENNIN, Elsa: «Stone and Water Imagery in Paz's Poetry», Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.*, páginas 97-105.
DENNIS, Harry J.: «O. P.: *El signo y el garabato*», *Explicación de textos literarios* (Sacramento), vol. 4, núm. 1 (1975-1976), págs. 111-112.
DEY, Susnigdha: «O. P.: A Critic in Quest of Poetry», *Indian Horizons* (Nueva Delhi), vol. 24, núms. 1-2 (1976), págs. 75-80.
— «La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y O. P.», *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid (1975), en prensa.
D'HARNONCOURT, Anne: «The Absence and Necessity of Meaning», *Review 72* (New York), núm. 6 (fall 1972), páginas 18-21. [A propósito de *Marchel Duchamp, or the Castle of Purity.*]
DICKEY, James: «O. P.: *Sun-Stone*», *Sewanee Review* (Tennessee), vol. 72, número 2 (april-june 1964), págs. 307-321, esp. págs. 319-320.
DÍAZ-ROZZOTTO, Jaime: «La historia inmóvil de O. P.», *TILAS* (Strasbourg, Francia), vol. 15 (juin 1975), págs. 43-55. [Sobre *El laberinto de la soledad.*]
DÍEZ, Luis Alfonso: «Poesía y pensamiento poético», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núms. 212-215 (1975), páginas 113-127. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.*, págs. 96-110.
DOMENECH, Ricardo: «O. P.: *El laberinto de la soledad*», *Insula*, vol. XV, número 162 (mayo 1960), pág. 8.
DOMINGO, Xavier: «Octavio Paz», «Revista de la Semana», supl. de *El Universal* (México), 26 julio 1964, pág. 4.
— «Exito de O. P. La crítica literaria francesa acoge favorablemente *El arco y la lira*», *El Día* (México), 11 diciembre 1965, pág. 9.
DROGUETT ALFARO, Luis: «Poesía de Octavio Paz», *Atenea* (Concepción), volumen 151, núm. 401 (julio-septiembre 1963), págs. 131-146.
DUFOUR, Jean-Marc: «Recherche en paternité. *Le labyrinthe de la solitude* par O. P.», *Nouvelles Littéraires* (París), núm. 2.337, 10/16 juillet 1972, página 7.
— «Le Montaigne aztèque: A propos de *Courant alternatif* et du *Singe Grammairien*», *Nouvelles Littéraires*, número 2.364, 15/21 janvier 1973, pág. 3.
DURÁN, Manuel: «La estética de O. P.», *Revista Mexicana de Literatura*, número 8 (noviembre-diciembre 1956), páginas 114-136.
— «O. P. en su libertad», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, número 408, 13 enero 1957, pág. 2.
— «O. P. y los frutos de su *Estación violenta*», *Revista Hispánica Moderna* (New York), vol. 25, núms. 1-2 (enero-abril 1959), págs. 101-102.
— «Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz», *Sur* (Buenos Aires), número 276 (mayo-junio 1962), págs. 72-77. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.*, págs. 88-95. En inglés, «Liberty and Eroticism in the Poetry of O. P.», *Books Abroad* (Oklahoma), vol. 37, núm. 4 (1963), páginas 373-377.
— «O. P.: *Sun-Stone*», *Books Abroad*, volumen 37, núm. 3 (summer 1963), página 367. También en *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 14, número 2 (abril-junio 1964), págs. 202-203.
— «O. P.: *La centena. Ladera este. Hacia el comienzo. Blanco*», *Books Abroad*,

volumen 44, núm. 3 (summer 1970), página 448.
— «O. P.: *Conjunciones y disyunciones*», *Books Abroad*, vol. 44, núm. 3 (summer 1970), págs. 450-451.
— «Ramón Xirau, *O. P.: el sentido de la palabra*», *Books Abroad*, vol. 44, número 4 (autum 1970), pág. 634.
— «O. P.: *Posdata*», *Books Abroad*, volumen 45, núm. 2 (spring 1971), página 285.
— «Presencia de O. P.», *La Nación* (Buenos Aires), 17 octubre 1971, págs. 1 y 3.
— «La poesía mexicana de hoy», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núms. 76-77 (julio-diciembre 1971), págs. 741-751.
— «La huella del Oriente en la poesía de O. P.», *Revista Iberoamericana*, volumen 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 97-116.
— «Irony and Sympathy in *Blanco* and *Ladera este*», *Books Abroad*, vol. 46, número 4 (1972), págs. 578-585. También en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present*, *op. cit.*, págs. 67-74.
— «*The Poetic Modes of O. P.* by Rachel Phillips», *Hispanic Review* (Philadelphia), vol. 43, núm. 4 (fall 1975), páginas 446-447.
— y SAFIR, Margery A.: «O. P.: *El mono gramático*», *Books Abroad*, vol. 49, número 4 (autumn 1975), págs. 735-736.
DURAND, José: «O. P., a Mexican Poet-Diplomat», *The Americas* (Washington), vol. 15, núm. 7 (july 1963), páginas 30-33.
— «O. P.», *Mexican Life* (México), volumen 39, núm. 11 (noviembre 1963), páginas 25-26 y 49.
DUVIGNAUD, Jean: «O. P. et la solitude mexicaine», *Preuves*, vol. 4, núm. 122 (avril 1961), págs. 84-85.
— «Le poète et l'Amibe», *La Nouvelle Revue Française* (Paris), vol. 12, número 133, 1 janvier 1964, págs. 118-124.

E

EARLE, Peter G.: «O. P.: *Alternating Current*», *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), vol. 3, núm. 5 (fall-winter 1974), págs. 157-159.
EDWARDS, Michael: «*Renga:* ¿Un nuevo género literario?», *Plural* (México), número 23 (agosto 1973), págs. 36-37.
EGUILUZ, Lourdes: «Consagración de los consagrados», en «La Onda», supl. de *Novedades* (México), núm. 234, 4 diciembre 1977, págs. 4-14.
ELIZONDO, Salvador: «La crítica literaria en 1967», «El Gallo Ilustrado», suplemento de *El Día* (México), núm. 286, 17 diciembre 1967, pág. 3.
— «*Renga:* colectivo, plural, abierto», en *Contextos*. México: SepSetentas, 1973, páginas 167-171.
EMBEITA, María: «Entrevistas. O. P.: poesía y metafísica», *Insula* (Madrid), números 260-261 (julio-agosto 1968), páginas 12-14.
ENGLEKIRK, John E., *et al.*: *An Outline History of Spanish American Literature*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1965, págs. 165-167.
ENRÍQUEZ, José Ramón: «Teatro. *La hija de Rappaccini* y el lugar de sus encuentros», en «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 37, 29 julio 1978, pág. 13.
ESCALANTE, Evodio: «Williams. Una mañana soleada al amparo de algún porche», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 625, 30 enero 1974, págs. XI-XII. [Sobre las traducciones de Paz.]
ESCARPIT, Robert: «*Le labyrinthe de la solitude* d'O. P.», *Le Monde* (Paris), número 4.650, 3/4 janvier 1960, pág. 9.
ESPINOSA, Paul: «Ideology in the Works of O. P. and José Carlos Mariátegui: the Pre-Columbian Case», *Atisbos* (Stanford, Cal.), winter 1976-77, páginas 71-96.
ESPINOSA ALTAMIRANO, Horacio: «Paralelos y discrepancias» [entre O. P. y Joaquín Pasos], *Boletín Bibliográfico* (de la Secretaría de Hacienda, México), número 269, 15 abril 1963, págs. 14-15.
— «O. P., o la inteligencia literaria», *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 971, 7 noviembre 1965, págs. 1-2.
ESTENSORO, Hugo: «*Blanco*, de O. P.», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior*, 31 diciembre 1967, pág. 1.
ESTEVA FABREGAT, Claudio: «O. P., un ritmo existencial en la poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 112 (abril 1959), págs. 63-65. [Sobre *La estación violenta.*]
— «El mexicano y su soledad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 124 (abril 1960), págs. 144-147. [Sobre *El laberinto de la soledad.*]

F

F., E.: «Los signos limitados de O. P.», *Estructura* (Madrid), 19 mayo 1975, página 87. [Sobre *El mono gramático.*]
FEIN, John M.: «El espejo como imagen y tema en la poesía de O. P.», *Revista de la Universidad de México*, vol. 12,

número 3 (noviembre 1957), págs. 8-13. En inglés, «The mirror as image and theme in the poetry of O. P.», *Symposium* (Syracuse, N. Y.), vol. 10, número 2 (fall 1956), págs. 251-270.
— «La estructura de *Piedra de sol*», *Revista Iberoamericana,* vol. 38, núm. 78 (enero-marzo 1972), págs. 73-94.
— «Himno entre ruinas», Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* páginas 165-170.
FEITO, Francisco E.: «Nota a una crítica olvidada sobre Vallejo, Neruda y Paz», *Texto Crítico* (Xalapa), año 4, núm. 9 (enero-abril 1978), por aparecer.
FELL, Claude: «Au Coeur du Mexique et de la littérature», *Le Monde* (Paris), número 8.089, 15 janvier 1971, pág. 16. Con el título, «O. P., ensayista», en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea.* México: SepSetentas, 1976, págs. 17-22.
— «Vuelta a *El laberinto de la soledad:* conversación con O. P.», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Toulouse), núm. 25 (1975), págs. 171-189. También en *Plural* (México), volumen 5, núm. 50 (noviembre 1975), páginas 7-16. Recogido en *Estudios de literatura hispanoamericana.* México: SepSetentas, 1976, págs. 23-46.
FELSTINER, John: «*¿Aguila o sol?/Eeagle or Sun?*», *New Republic* (New York), volumen 176, núm. 15, 9 april 1977, páginas 32-33.
FERGUSON, William: «La evolución poética de O. P.», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 2 julio 1972, págs. 7-9.
FERNÁNDEZ MORENO, César, comp.: *América Latina en su literatura.* México: Siglo XXI Editores, 1972, esp. páginas 151-154, 195-197, 260-261, 264-269, 444-447.
FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: «Situación actual de la poesía hispanoamericana», *Revista Hispánica Moderna* (New York), vol. 24, núm. 4 (octubre 1958), páginas 321-330.
FERRIER, Jean-Louis: «L'ambassadeur et les transparents. *Deux transparents, Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss* para O. P.», *L'Express* (Paris), número 1.023, 15/21 février 1971, pág. 67.
FERRO, Hellén: *Historia de la poesía hispanoamericana.* New York: Las Américas, 1964, págs. 357-358.
FEUSTLE, Joseph Ambrose, Jr.: *Trayectoria de la mística modernista en la poesía de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz.* Tesis doctoral inédita, University of Maryland, 1974, 371 págs.
— «La influencia del tantrismo en *Blanco,* de O. P.», *Explicación de Textos Literarios* (Sacramento), vol. 5, núm. 2 (1976-77), págs. 175-179.
FIGUEROA, Mario Enrique: «O. P.: *El signo y el garabato*», «Revista Mexicana de Cultura», supl. de *El Nacional* (México), núm. 258, 6 enero 1974, página 2.
FINKEL, Donald: «*Selected Poems* of Octavio Paz, *Sun-Stone*», *Poetry* (Chicago), vol. 104, núm. 6 (septiembre 1964), págs. 382-385.
FITTS, D.: «*Selected Poems* by O. P.», *New York Times,* 26 january 1964, página 22.
FLORES, Angel, ed.: *Literature of Spanish-America,* vol. IV. New York: Las Américas, 1967, págs. 599-602.
— «Bibliografía», en *Aproximaciones a Octavio Paz, op. cit.,* págs. 265-274.
— «Octavio Paz», *Bibliografía de escritores hispanoamericanos (1609-1974).* New York: Gordian Press, 1975, páginas 154-158.
FLORESCANO, Enrique: «O. P., ed., *Magia de la risa*», *La Palabra y el Hombre* (Xalapa), núm. 27 (julio-septiembre 1963), págs. 511-516.
FORRESTER, Viviane: «La géographie mentale d'O. P.», *La Quinzaine Littéraire* (Paris), 16/30 sept. 1972, págs. 13-14. [*El laberinto de la soledad* y *El mono gramático.*]
FORSTER, Merlin H.: *An Index to Mexican Literary Periodicals.* New York: The Scarecrow Press, 1966, págs. 177-179.
— ed.: *Letras de México (1937-1947): Indice anotado.* México: Universidad Iberoamericana, 1972, esp. pág. 89.
— *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture.* Urbana: University of Illinois Press, 1975, esp. páginas 139-141.
FOSTER, David William: «Octavio Paz», *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors.* Tempe: Arizona State University Press, 1975, pág. 80.
— y RAMOS FOSTER, Virginia, eds.: «Octavio Paz», *Modern Latin American Literature,* vol. 2. New York: Frederick Ungar Publ. Co., 1975, págs. 168-182. [Resúmenes de artículos sobre Paz.]
FRAIRE, Isabel: «O. P.: *Salamandra*», *Revista Mexicana de Literatura,* núms. 7-8 (julio-agosto 1963), págs. 56-57.
— «Una experiencia estática», en «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), número 3, 3 diciembre 1977, pág. 16.

FRANCO, Jean: *The Modern Culture of Latin America: Society and Artist.* New York-London: Frederick A. Praeger, 1967, págs. 196-198 y 207-208.
— «¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! El espacio y los espacios en la obra de O. P.», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 147-160.
— «O. P.», *Spanish American Literature Since Independence.* New York: Barnes & Noble Books, 1973, págs. 202-208.
— «El espacio», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz, op. cit.,* páginas 74-87.
— «The Poetics of the Now», *Times Literary Supplement* (London), número 3.809, 7 march 1975, pág. 245.
FRASER, Howard: «Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.», Hispania,* volumen 58, núm. 4 (december 1975), páginas 989-990.
FREUDENTHAL, Juan R. y Patricia M.: *Index to Anthologies of Latin American Literature in English Translations.* Boston: G. K. Hall & Co., 1977, páginas 819-820.
FRYD, Norbert: «La magia de las máscaras», *Svetova Literatura* (Praga), número 3 (1963), págs. 123-124. [Sobre *El laberinto de la soledad.]*
FUENTE, Ovidio C.: «Teoría poética de Octavio Paz», *Cuadernos Americanos,* año 31, núm. 3 (mayo-junio 1972), páginas 226-242.
— «Erotismo y 'comunión' mítica en la poesía de O. P.», *Cuadernos Americanos,* año 31, núm. 6 (noviembre-diciembre 1972), págs. 223-241.
FUENTES, Carlos: «Con O. P. en Roma», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 216, 6 abril 1966, página 11.
— «El tiempo de O. P.», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 415, 21 enero 1970, pág. II. Reimpreso en *Casa con dos puertas.* México: Joaquín Mortiz, 1970, págs. 151-157. Como prólogo a *Los signos en rotación.* Madrid: Alianza Editorial, 1971, págs. 7-13. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* págs. 32-37.
— «Seis cartas de Carlos Fuentes a O. P.», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), págs. 17-27.
— «Mexico and its Demons. *The Other México: Critique of the Pyramid* by Octavio Paz», *The New York Review of Books,* vol. 20, núm. 4, 20 septiembre 1973, págs. 16-21. [Sobre *Posdata.]*
FUENTES, Vilma H.: «Libertad bajo palabra y libertad sobre la palabra», *La Gaceta* (México), vol. 15, núm. 8 (1968), págs. 4-6.

G

G. A.: «O. P.: *Corriente alterna», Razón y Fábula* (Bogotá), núm. 7 (mayo-junio 1968), págs. 159-160.
GAERTNER, Johannes A.: «O. P. in coll. with Alfonso Medellín, *Magia de la risa», Books Abroad,* vol. 38, núm. 4 (Autumn 1964), pág. 418.
GÁLVEZ, Ramón: «O. P., el poeta», «México en la Cultura», supl. de *¡Siempre!,* número 51, 22 enero 1950, pág. 7.
GALLAGHER, D. P.: «O. P.», *Modern Latin American Literature.* New York: Oxford University Press, 1973, páginas 67-81.
GALLY, Héctor: «Sobre la crítica invisible», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 898, 9 septiembre 1970, pág. XII. [Sobre *Posdata.]*
GAMARRA, Pierre: «O. P.: *Le labyrinthe de la solitude», Europe: revue mensuelle* (Paris), núms. 367-368 (noviembre-diciembre 1959), págs. 283-284. [Tomo dedicado a la literatura mexicana.]
GARAVITO, Julián: «O. P.: *L'arc et la lyre», Europe* (Paris), núm. 443 (mars 1966), págs. 244-248.
GARCÍA CANCLINI, Néstor: «La poesía de Octavio Paz: de la palabra a la escritura», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Toulouse), núm. 21 (1973), págs. 89-103. [Sobre *Libertad bajo palabra* y *Blanco.]*
— «La estética de O. P.: el conflicto del erotismo con la historia», *Cuadernos Americanos,* vol. 36, núm. 1 (enero-febrero 1977), págs. 83-96.
GARCÍA CANTÚ, Gastón: «La crítica, una tradición nacional», en «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* número 424, 25 marzo 1970, págs. X-XI. *[Posdata.]*
GARCÍA FLORES, Margarita: «O. P. Es preferible escribir a reventar», «La Onda», supl. de *Novedades* (México), número 91, 9 marzo 1975, págs. 6-8; número 92, 16 marzo 1975, págs. 6-7; núm. 93, 23 marzo 1975, págs. 6-7; número 94, 30 marzo 1975, pág. 5.
— «Paz, una estatua endomingada», en «La Onda», supl. de *Novedades* (México), núm. 234, 4 diciembre 1977, páginas 4-14.
GARCÍA PONCE, Juan: «Los libros abiertos: O. P. y Pedro Zekeli, *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia», Revista de la Universidad de México,*

volumen 17, núm. 12 (agosto 1963), páginas 29-30.
— «El poder de la poesía», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 88, 23 octubre 1963, págs. XVI-XVII.
— «Pensamiento de poeta: *Cuadrivio* y *Los signos en rotación*», *Revista de la Universidad de México*, vol. 20, número 3 (noviembre 1965), pág. 32.
— «1965. La poesía», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 203, 5 enero 1966, pág. XIII.
— «La poesía de O. P.», en *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965, págs. 258-269.
— «La poesía. Libros antiguos, libros nuevos y el milagro renovado de O. P.», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 654, 5 enero 1966, páginas XIII-XIV.
— «El otro lado del mundo», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 400, 8 octubre 1969, págs. IX-XII. [Sobre *Ladera este*.]
— «Bashō y Paz», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 30 mayo 1971, pág. 3.
— «La poesía de O. P.», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.*, págs. 19-27.
— «O. P.: *Pasado en claro*», *Plural* (México), vol. 5, núm. 51 (diciembre 1975), páginas 55-56.
GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: «La nueva crítica y O. P.», *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), núm. 5 (1976), págs. 403-408. También en: *Camp de l'arpa* (Barcelona), núms. 43-44 (abril-mayo 1977), págs. 44-45.
GARCÍA TERRÉS, Jaime: «O. P.: *Libertad bajo palabra*», *Revista de la Universidad de México*, vol. XVI, núm. 1 (septiembre 1961), pág. 31.
G., J. [GARDNER, Julián]: «O. P.: *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*», *Burlington Magazine* (London), volumen 114, march 1972, págs. 186-189.
GARRIDO, Manuel S.: «O. P. y *Tres tristes tigres*», en «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México*, número 124, 13 febrero 1977, págs. 4-5.
GASTELUM, Bernardo J.: «A propósito de Octavio Paz», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades*, 3 septiembre 1967, pág. 1.
GERTEL, Zunilda: «Signo poético e ideograma en 'Custodia' de O. P.», *Dispositio* (Michigan), año 1, núm. 2 (verano 1976), págs. 148-162.
— «Poética estructural en la obra de Octavio Paz», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Francia, en prensa.
GIL-ALBERT, Juan: «O. P.», *Hora de España*, núm. VIII, agosto 1937. [Sobre *Bajo tu clara sombra*.]
— «América en el recuerdo y la poesía de O. P.», *Letras de México*, núm. 1, 15 enero 1943, págs. 5-11.
— «El testimonio de O. P.», *Insula*, volumen 21, núm. 239 (octubre 1966), páginas 3 y 15.
GIMFERRER, Pere: «El testimonio de Octavio Paz», *Insula*, vol. 21, núm. 239 (octubre 1966), págs. 3 y 15.
— «Dos nuevos libros de O. P.», *Insula*, volumen 22, núm. 248-249 (julio-agosto 1967), pág. 23. [Sobre *Puertas al campo* y *Vrindaban*.]
— «Reconocimiento y revelación. O. P. y Julián Ríos, *Solo a dos voces*», *Plural*, volumen 3, núm. 30 (marzo 1974), páginas 73 y 75.
— «Convergencias sobre O. P., *El mono gramático*», vol. IV, núm. 43 (abril 1975), págs. 65-68.
— «Signos de O. P.», *Destino* (Barcelona), 8 julio 1974. [Sobre *Los hijos del limo* y *Teatro de signos*.]
— «*Vuelta*, de O. P.», *Destino* (Barcelona), 19 enero 1977.
GODEL, Vabé: «O. P.: *L'arc et la lyre*», *La Tribune de Génève*, 26 noviembre 1965.
GOETZINGER, Judith: «O. P.: A Surrealistic Vision of Woman», *Dada/Surrealism* (New York), vol. 1 (1971), páginas 15-17.
— «Thematic Divisions in *Libertad bajo palabra*», *Romance Notes* (Chapel Hill, N. C.), vol. 13, núm. 2 (winter 1971), págs. 226-233.
— «Evolución de un poema: tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 203-232.
GOLOBOFF, Gerardo Mario: «Confusión entre lo real y lo imaginario en *Libertad bajo palabra*, de O. P.», *Sin Nombre*, volumen 4, núm. 3 (1974), págs. 30-34.
GÓMEZ-GIL, Orlando: «La soledad en la poesía de O. P.», *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. New York: Holt, Rhinehart and Winston, 1968, páginas 662-664.
GONZÁLEZ, Aurelio: «Símbolos-vida en la prosa-poesía de O. P.», «La Onda», suplemento de *Novedades* (México), 28 diciembre 1973, pág. 4.
GONZÁLEZ, Eduardo G.: «O. P. and the Critique of the Pyramid», *Diacritics* (Ithaca, N. Y.), vol. 2, núm. 3 (fall 1972), págs. 30-34. [Sobre *Posdata*.]

— «The Lyre, the Mire, and Laughter», *Diacritics* (Ithaca, N. Y.), vol. 4, número 4 (1974), págs. 18-21. [Sobre *Los hijos del limo.*]

GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique: «Verdad llena de vida», «El Gallo Ilustrado», suplemento de *El Día* (México), número 6, 5 agosto 1962, pág. 2.

— «Autores y libros», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 425, 1 abril 1970, pág. XII. [*La Centena.*]

— «*Las cosas en su sitio,* por O. P. y Juan Marichal», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 497, 18 agosto 1971, pág. XV.

— «*Magia de la risa,* O. P., ed.», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 516, 29 diciembre 1971, página XV.

— «O. P.: *Traducción: literatura y literalidad*», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 521, 2 febrero 1972, pág. XIII.

— «O. P.: *Puertas al campo*», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 554, 20 septiembre 1972, página XIV.

GONZÁLEZ DE LA GARZA, Mauricio: «Octavio Paz y Lévi-Strauss», en «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior*, 10 diciembre 1967, pág. 3.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, y RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Interview: Octavio Paz», *Diacritics* (Ithaca, N. Y.), volumen 2, núm. 3 (fall 1972), páginas 35-40. En español, «Cuatro o cinco puntos cardinales», *Plural,* núm. 18 (1973), págs. 17-20. Con el título: «Octavio Paz: el surrealismo es uno», en Julio Ortega, ed., *Convergencias, divergencias, incidencias.* Barcelona: Tusquets Editor, 1973, pp. 175-191.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo: «O. P.: *A la orilla del mundo*», *Sur* (Buenos Aires), núm. 109 (nov. 1943), páginas 70-74. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.*, páginas 118-122.

GONZÁLEZ NORIEGA, Santiago: «O. P.: *Corriente alterna*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 236 (agosto 1969), páginas 516-518.

— «O. P., ensayista», *Revista de Occidente,* tomo 30, núm. 88 (julio 1970), páginas 100-112.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique: «Paz, comentador de la poesía mexicana», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda* (México), núm. 376, 1 octubre 1967, página 14.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: «Rotación sin sol posible. La espiral del retorno», *El Comercio* (Lima), 8 septiembre 1977, página 10. [Sobre *Vuelta.*]

GORTARI, Carlos: *Literatura hispanoamericana.* Madrid: Doncel, 1971, páginas 91-94.

GOYTISOLO, Juan: «Sobre *Conjunciones y disyunciones*», *Revista Iberoamericana,* volumen 41, núm. 91 (abril-junio 1975), páginas 169-175.

GRANDE, Félix: «Un escritor errante para lectores errantes», *Visión* (México), 21 diciembre 1969, páginas 112-114. Con el título, «*Ladera este.* Un escritor errante para lectores errantes», en *Mi música es para esta gente.* Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1975, páginas 93-96.

— «Oficio de nombrar. Una lectura de *Pasado en claro*», *Mundo Hispánico,* número 351. Madrid, junio 1977.

GROSSMANN, Rudolf: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana.* Madrid: Revista de Occidente, 1972, páginas 611-612.

GUARDIA, Angel: «Teatro en México. Segundo programa de Poesía en Alta Voz. *La hija de Rappaccini,* de O. P.», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 386, 12 agosto 1956, página 5.

GUERRA, Manuel H.: «O. P.: *Las peras del olmo*», *Books Abroad* (Oklahoma), volumen 34, núm. 1 (winter 1960), página 65.

GUERRA CASTELLANOS, Eduardo: «Octavio Paz: poeta de la soledad violenta (Hacia un análisis e interpretación del poema 'Repaso Nocturno')», *Humanitas* (Nuevo León, México), núm. 7 (1966), págs. 145-153.

GUIBERT, Rita: «O. P.», *Seven Voices.* New York: Vintage Books, 1972, páginas 181-275. Fragmentos de la entrevista, con el título «O. P. talks about poets, poetry and the history of poetry», en *Review 72* (New York), número 6 (fall 1972), págs. 5-10. Con el título, «Paz on himself and his writing: selections from an interview by Rita Guibert», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.*, págs. 25-34. En español, «O. P.: amor y erotismo. Una entrevista», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, núms. 76-77 (julio-diciembre 1971), págs. 507-515.

GULLÓN, Ricardo: «The Universalism of Octavio Paz», *Books Abroad,* vol. 46, número 4 (1972), págs. 585-595. También en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.*, págs. 75-85. En español, «El universalismo de O. P.», *Río*

Piedras (Puerto Rico), núm. 2 (marzo 1973), págs. 7-22.

GUZMÁN, Humberto: «O. P. como traductor», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 522, 9 febrero 1972, páginas XII-XIII.

H

HALL, Linda B.: «Mask and Mirrors: Octavio Paz's Search for Mexican Identity», *Southwest Review* (Dallas), volumen 57, núm. 2 (spring 1972), páginas 89-97.

— «O. P.: *Alternating Current*», *Southwest Review* (Dallas), vol. 58, núm. 4 (autumn 1973), págs. V-VIII.

— «Paz on the Nature of the Poem. *The Bow and the Lyre*», *Southwest Review* (Dallas), vol. 60, núm. 2 (spring 1975), págs. 204-205.

HARRISON, Deborah: «O. P.: Revolution and Myth», *Canadian Forum* (Toronto), vol. 53, núm. 632 (septiembre 1973), págs. 32-36.

HARRISON, Tony: «New Worlds of Old. Octavio Paz, comp., *Anthology of Mexican Poetry*», *London Magazine*, volumen 10, núm. 6 (septiembre 1970), páginas 81-85.

HENESTROSA, Andrés: «La nota cultural», *El Nacional* (México), 12 enero 1968, página 3. [Sobre *El laberinto de la soledad.*]

HERNÁNDEZ, David: «Dos salidas del laberinto de O. P.», *Armas y Letras* (Nuevo León, México), año 12, número 1 (marzo 1969), págs. 31-44.

HERNÁNDEZ, Juan José: «O. P.: *El arco y la lira* y *Piedra de Sol*», *Sur* (Buenos Aires), núm. 252 (mayo-junio 1958), páginas 76-78.

— «O. P., poeta y ensayista», *La Nación* (Buenos Aires), 28 agosto 1960, 3.ª sección, pág. 1.

HERNÁNDEZ LUNA, Juan: «O. P.: *El laberinto de la soledad*», *Filosofía y Letras* (México), vol. 25, núms. 49-50 (enero-junio 1953), págs. 271-91.

HEUPEL, Carl: «Mexiko: O. P. Ein biobibliographischer Abriss», *Die Neueren Sprachen* (Frankfurt), vol. 20, núm. 10 (1971), págs. 550-53.

HONING, Edwin: «A Conversation with O. P.», *Modern Language Notes* (Baltimore), vol. 91, núm. 5 (oct. 1976), páginas 1073-83. En español, «Conversación con O. P.», *Revista de Occidente*, 3.ª época, núm. 18 (abril 1977), páginas 4-9.

HOOVER, Judith Myers: *Hindu and Duddhist Mysticism: the Still Point in the Turning Worlds of T. S. Eliot and O. P.* Tesis doctoral inédita, University of Illinois-Urbana, 1976, 332 págs.

HOWE, Irving: «O. P. *Alternating Current*», *The New York Times Book Review*, 25 March 1973, pág. 1. También en *The New Yorker*, vol. 49, 28 April 1973, págs. 147-48.

HOWES, Victor: «To Behold the Hundred Universes. *Configurations* by O. P.», *Christian Science Monitor* (Boston), volumen 63, núm. 151, 24 May 1971, página 9.

— «O. P. *Alternating Current*», *Christian Science Monitor* (Boston), vol. 65, número 115, 11 April 1973, pág. 19.

HUERTA, David: «A cuatro voces: el primer *Renga* occidental», «La Cultura en México», Supl. de *¡Siempre!*, núm. 546, 26 julio 1972, pág. XII.

HUERTA, Efraín: «O. P. *¡No pasarán!*, *Taller Poético* (México), núm. 3 (marzo 1937), pág. 45.

— «Líneas sobre O. P.», en «Sábado», suplemento de *Uno más uno* (México), número 3, 3 dic. 1977, págs. 15-16.

I

IDUARTE, Andrés: «O. P. *El laberinto de la soledad*», *Revista Hispánica Moderna* (New York), vol. 27, núm. 1 (enero 1951), págs. 53-54.

— «O. P. y el mundo de don Pedro de Alba», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades*, núm. 759, 6 octubre 1963, págs. 1 y 9.

INDA, Caridad: «*Alternating Current by* O. P.», *América* (New York), vol. 128, número 20, 26 May 1973, pág. 501.

INTERNOSCIA, Donato: «O. P. *Libertad bajo palabra*», *Books Abroad* (Oklahoma), vol. 25, núm. 2 (Spring 1951), página 160.

IÑIGO MADRIGAL, Luis: «O. P. y su lectura del universo», *Pueblo* (Madrid), 29 enero 1975. [Sobre *El mono gramático.*]

IRWIN, David: «Duchamp Stripped Bare and Catalogued», *Apollo* (London), volumen 91, núm. 100 (June 1970, páginas 483-84. [Sobre O. P. *Marcel Duchamp, or the Castle of Purity.*]

IVASK, Ivar: «Symposium on O. P. Introduction», *Books Abroad* (Oklahoma), vol. 46, núm. 4 (1972), págs. 543-49. Con el título «Preface», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present*, op cit., páginas VII-X.

IZOARD, Jacques: «Interview d'O. P.», *Le Journal des Poètes* (Bruxelles), Septembre 1964.

J

Jaccottet, Phillippe: «O. P.: *Pierre de soleil*», *La Nouvelle Revue Française* (Paris), año 10, núm. 115, 1 Juillet 1962, págs. 142-43.

— «Entêtés à chanter», *La Gazette de Lausanne*, 21/22 Avril 1962.

Jiménez, José Olivio: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, págs. 475-77.

Jonsson-Devillers, Edith: «O. P. and Poems of Humor in Black, Purple and Green», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* (Kansas), vol. 4, número 3 (Winter 1976), págs. 165-178.

— *Cosmos and the Sacred in the Poetics of O. P. and Saint-John Perse*. Tesis doctoral inédita, University of California, San Diego, 1976.

Joset, Jacques: «Des 'Mots de la tribu' à la liberté 'sous' parole. Reflexions sur la parole poétique d'O. P.», *Marche Romane* (Liège, Bélgica), tomo 19, número 4 (1969), págs. 163-92.

Jouffroy, Alain: «La planéte Vénus», *L'Express* (Paris), 5 Juillet 1962.

— «La plus belle statue. O. P. *L'arc et la lyre*», *L'Express* (Paris), núm. 751, 8/14 Novembre 1965, págs. 94-95.

Jover, José Luis: «O. P. o el festín de la palabra», *Madrid*, 17 marzo 1971.

Jozef, Bella: *História da literatura hispano-americana das origens à atualidade*. Petrópolis: Editora Vozes Lda., 1971, páginas 287-88.

Juin, Hubert: «A la recherche du Mexique», *Les Lettres Françaises* (Paris), número 795, 22/28 Oct. 1959, pág. 3.

— «Une voix venue du Mexique», *Les Lettres Françaises* (Paris), núm. 915, 22/28 Févr. 1962, pág. 3. [Sobre *Pierre de soleil.*]

— «O. P. e suis l'ombre que projettent mes mots», *La Quinzaine Littéraire* (Paris), núm. 258, 16/30 Juin 1977, páginas 5-7. En español, «O. P.», «El sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México*, núm. 158, 9 octubre 1977, págs. 2-4. [Entrevista.]

— «Quand O. P. dit la lumière», *Le Monde* (Paris), núm. 10.089, 8 Juillet 1977, páginas 13 y 17. [Sobre *Pasado en claro* y *Marcel Duchamp.*]

K

Karsen, Sonja: «Rachel Phillips: *The Poetic Modes of O. P.*», *Hispania*, volumen 58, núm. 4 (Dec. 1975), página 990.

Kerr-Jarrett, Peter: «O. P. *Children of the Mire*», *London Magazine*, vol. 15, número 3 (August-Sept. 1975), páginas 118-20.

— O. P. *Alternating Current*», *New Statesman* (London), vol. 88, núm. 2.273, 11 Oct. 1974, págs. 512-13.

King, Lloyd: «Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of O. P.», *Hispanic Review* (Philadelphia), vol. 37, número 3 (July 1969), págs. 383-93.

— «The Mystical Connotations of *'la otredad'* in the Essays of O. P.», *Romance Notes* (Chapel Hill, N. C.), volumen 12, núm. 1 (Autumn 1970), páginas 45-49.

Klibe, Lawrence H.: «O. P. *Cuadrivio*», *Books Abroad* (Oklahoma), vol. 41 número 1 (Winter 1967), págs. 79-80.

Kogan, Julio: «O. P. y la poesía como imagen de la 'otredad'», *El Universal* (Caracas), 11 agosto 1968, pág. 43.

Kourim, Zdenek: «Marcel Duchamp, visto por O. P.», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 263-64 (mayo-junio 1972), págs. 520-29.

L

Labastida, Jaime: «Un artículo crítico sobre O. P.», «El Gallo Ilustrado», suplemento de *El Día* (México), núm. 11, 9 sept. 1962, pág. 3.

— «Conferencia», *Vida Escolástica* (Hidalgo, México), núm. 5, 15 oct. 1964, página 13.

Lacôte, René: «La chronique de poésie: O. P.», *Les Lettres Françaises*, número 931, 14/20 Juin 1962, pág. 2. [Sobre *Pierre de soleil.*]

— «La chronique de poésie: O. P.», *Les Lettres Françaises* (Paris), núm. 1.139, 7 Juillet 1966, págs. 10-11. En español, «O. P. y su lenguaje poético», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, 6 agosto 1967, pág. 3. [Sobre *Libertad bajo palabra.*]

Lago, Roberto: «De y sobre O. P.», *Eco* (Bogotá), núm. 163 (1964), págs. 106-112. [Reseña de *Los hijos del limo*, *El signo y el garabato*, R. Phillips, *The Poetic Modes of O. P.*, e I. Ivask, *The Perpetual Present.*]

Lambert, Jean-Clarence: «La obra de O. P. juzgada en Francia», «México en la Cultura», núm. 483, 15 junio 1958, pág. 3.

— «Poètes du soleil. La poésie mexicaine», *Les Nouvelles Litteraires* (Paris), número 1.856, 28 Mars 1973, pág. 3.

— «Préface» a *Liberté sur parole*. Paris, Gallimard, 1966.

— «O. P.: Poètes et révolutionnaires ont le même but: charger la vie», *Le Figaro Littéraire* (Paris), núm. 1.186, 27 Janvier/Février 1969, pág. 28. [Entrevista.]

LANA, José Luis: «O. P. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*», *Orbita* (Carolina, Puerto Rico), año 18, número 2 (julio-agosto 1974), páginas 32-33.

LARREA, Elba M.: «O. P., gran poeta de América», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), vol. 26, núm. 162-63 (enero-abril 1964), págs. 78-88. También en *Atenea* (Concepción, Chile), vol. 41, número 405 (julio-sept. 1964), páginas 159-68.

LEACH, Edmund: «O. P. *Claude Lévi-Strauss: an Introduction*», *The Listener* (London), vol. 87, núm. 2.238, 17 February 1972, pág. 218.

LEAL, Luis: «O. P.: *El laberinto de la soledad*», *Revista Iberoamericana*, volumen 25, núm. 49 (enero-julio 1960) páginas 184-86.

— «Una poesía de O. P.», *Hispania*, volumen 48, núm. 4 (Dec. 1965), páginas 841-42. Con el título, «La rama», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., págs. 123-26.

— «O. P. y la literatura nacional: afinidades y oposiciones», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 239-50.

— *Breve historia de la literatura hispanoamericana*. New York: Alfred A. Knopf, 1971, págs. 273-76, 323-25.

— «O. P. and the Chicano», *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), volumen 5, núm. 10 (Spring-Summer 1977), págs. 115-23.

LEAL, Néstor: «O. P., ensayista», *Imagen* (Caracas), núm. 17, 15/30 enero 1968, pág. 24. [Sobre *Puertas al campo* y *Corriente alterna*.]

LEE, Muna: «O. P. *El laberinto de la soledad*», *Books Abroad* (Oklahoma), volumen 25, núm. 4 (Autumn 1951), página 379.

LEFEBRE, Henri: «Le philosophe et le poète. O. P. *Conjonctions et disjonctions*», *La Quinzaine Littéraire* (Paris), número 139, 16/30 Avril 1972, páginas 20-21.

LEIVA, Raúl: «La poesía de O. P.», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, núm. 133, 19 agosto 1951, pág. 7.

— «O. P. *Libertad bajo palabra*» *Revista de Guatemala*, 2.ª época, tomo 1, número 2 (julio-sept. 1951), págs. 165-69.

— «Un nuevo libro de O. P.: *Semillas para un himno*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, núm. 298, 5 dic. 1954, pág. 2.

— «O. P. *Puertas al campo*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, número 311, 6 marzo 1955, pág. 2.

— «O. P. *El arco y la lira*», *Revista de la Universidad de México*, vol. 10, núm. 7 (abril 1956), pág. 4. También en «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, núm. 368, 8 abril 1956, pág. 3.

— «O. P. *Piedra de sol*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, número 449, 27 octubre 1957, pág. 2.

— «O. P.», *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: Imprenta Universitaria, 1959, págs. 205-26.

— «O. P., ed. *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*», Nivel (México), número 5, 25 mayo 1963, pág. 3.

— «El libro [sic] hombre de soledad», «El Gallo Ilustrado», supl. de *El Día* (México), núm. 55, 15 julio 1963, página 4.

— «O. P. *Cuadrivio*», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, núm. 863, 3 oct. 1965, pág. 6.

— «Escaparate», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades*, núm. 988, 28 feb. 1968, pág. 7. [Sobre *Blanco*.]

LEMAÎTRE, Monique: «O. P.: *Blanco*», *Revista Iberoamericana*, vol. 34, número 66 (julio-dic. 1968), págs. 380-82.

— «Análisis de dos poemas espaciales de O. P.: 'Aspa' y 'Concorde' a partir de las coordenadas del *Y Ching*», *Revista Iberoamericana*, vol. 40, núm. 89 (octubre-dic. 1974), págs. 669-74.

— «*Aproximaciones a O. P.*», *Revista Iberoamericana*, vol. 41, núm. 90 (enero-marzo 1975), págs. 101-06. [Reseña del libro editado por Angel Flores.]

— «O. P. y Julián Ríos. *Teatro de signos/transparencias*», *Revista Iberoamericana*, vol. 41, núm. 90 (enero-marzo 1975), pág. 163.

LERÍN, Manuel: «Un libro de O. P.», *El Nacional* (México), 29 enero 1967. [Sobre *Puertas al campo*.]

LEVINE, Susan F.: «'Cuerpo' y 'no-cuerpo' —una conjunción entre Juan Goytisolo y O. P.», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* (Kansas), vol. 5, número 2 (Fall 1977), págs. 123-35.

LEVY, Kurt L.: «O. P. *El laberinto de la soledad*», *Books Abroad*, vol. 35, número 1 (Winter 1961), pág. 76.

LEWIS, Tom J.: «Poems to invent a poet by: *Renga*», *Review 72* (New York), número 7 (Winter 1972), págs. 61-62. Con el título, «O. P., et al., *Renga*», *Books Abroad*, vol. 46, núm. 4 (Autum 1972), págs. 636-37.

LEYRA, Mariano: «Sobre *El arco y la lira*», «Revista de la Semana», supl. de *El Universal* (México), 24 marzo 1968, página 8.

LISCANO, Juan: «Lectura libre de un libro de poesía de O. P.», *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 96-97 (julio-diciembre 1976), págs. 517-26. [Sobre *Pasado en claro.*]

LIZALDE, Eduardo: «Paz, la intransigencia admirable», en «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 3, 3 dic. 1977, página 16.

LOERCHER, Diana: «O. P.: la única inmortalidad es la del instante», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior* (México), 9 marzo 1975, pág. 7.

LOPES, Edward, y PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo: «O. P.: Poesía e mito», *O Estado de São Paulo*, «Suplemento Literário», 4 abril 1971, pág. 1.

LÓPEZ ALVAREZ, Luis: «O. P. *El arco y la lira*», *Cuadernos* (Paris), vol. 22 (enero-feb. 1957), págs. 118-19.

LÓPEZ RUIZ, Juvenal: «O. P. *Cuadrivio*», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), número 180 (abril-junio 1967), página 138.

LÓPEZ URRUTIA, Margarita: «Blanco Moheno, O. P.», *Siempre!*, núm. 914, 30 diciembre 1970, pág. 6. [Carta.]

LORENZ, Günter W.: «Amerikanische Magie, asiatische Mythen. Essays des mexikanischen Lyrikers O. P.», *Die Welt* (Hamburgo), 15 oct. 1970. [Sobre la traducción alemana de *El laberinto de la soledad.*]

LOSS, Archie: «O. P. *Alternating Current. The Bow and the Lyre. Children of the Mire*», *Journal of Modern Literature* (Philadelphia), vol. 4, núm. 5 (1975), págs. 950-53.

LOZANO, Rafael: «O. P. *Libertad bajo palabra*», «Indice Literario», supl. de *El Universal* (México), 28 febrero 1961, página 3.

LUIS-GUEREÑA, Jacinto: «Para sitiar a O. P.», «Revista Mexicana de Cultura», supl. de *El Nacional*, núm. 447, 28 agosto 1977, pág. 2.

LUNA ARROYO, Antonio: «O. P. poeta», *La Justicia* (México), vol. 24, núm. 415 (noviembre 1964), págs. 2-4.

LUNEL, Augusto: «O. P. *Semillas para un himno*», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades*, núm. 311, 6 marzo 1955, pág. 2.

— «O. P., poeta», *La Justicia* (México), volumen 24, núm. 415 (nov. 1964), páginas 2-4.

M

M., E.: «O. P.: *Los hijos del limo*», *Hoja del Lunes* (La Coruña), 7 oct. 1974.

MACHADO, Alvaro Manuel: «Le vertige poétique d'O. P.», *Le Magazine Littéraire* (Paris), núm. 65 (Juin 1972), páginas 30-41. [Sobre *Conjunciones y disyunciones*, *El laberinto de la soledad* y *La hija de Rappaccini.*]

MADDOCKS, Melvin: «Saving 'soul'. O. P.: *Alternating Current*», *Time* (New York), vol. 101, núm. 5, 29 Jan. 1973, páginas 85-86.

MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio: *Medio siglo de teatro mexicano: 1900-1961*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964, págs. 158-59.

MAGIS, Carlos H.: «El símbolo en *La estación violenta* de O. P.», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., págs. 127-58.

MALIANDI, Ricardo: «El pronombre indecible. Multiplicidad y unidad en la obra de O. P.», *Boletín del Instituto de Literatura* (La Plata), núm. 2 (1972), páginas 9-29. [Sobre los ensayos.]

MANJARREZ, Héctor: «Días de cólera y días de fiesta» *(El laberinto de la soledad)*, «La Cultura en México», suplemento de *Novedades*, núm. 493, 21 julio 1971, pág. VII.

MANZANO, Rafael: «O. P. analiza las características de nuestro tiempo. El descrédito del futuro», *Mundo Diario* (Barcelona), 18 julio 1975. [Sobre *Los hijos del limo.*]

MARCO, Joaquín: «O. P.: una encrucijada cultural», *Nueva Literatura en España y América*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972, págs. 272-77. [Sobre *Los signos en rotación y otros ensayos.*]

— «Crítica de poesía, crítica y cultura»: *Los hijos del limo*, de O. P.», *La Vanguardia* (Barcelona), 5 de septiembre de 1974.

MARIMÓN, Antonio: «*Vuelta* o la mirada hacia atrás», «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México*, núm. 144, 3 julio 1977, pág. 6.

MARTÍ, Agustín F.: «*Postdata*», «Revista Mexicana de Cultura», supl. de *El Nacional*, núm. 75, 5 julio 1970, pág. 6.

MARTÍN, José Luis: «O. P. y la crisis existencialista», *Literatura hispanoamericana contemporánea*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Edil, 1973, páginas 105-07.

MARTÍN, María: «O. P. y la literatura de Francia», «Diorama de la Cultura»,

supl. de *Excelsior,* 2 agosto 1964, página 8.

MARTÍNEZ, José Luis: «O. P. *Entre la piedra y la flor*», *Letras de México,* volumen 3, núm. 5, 15 mayo 1941, pág. 4.

— *Literatura mexicana del siglo* XX. México: Antigua Librería Robledo, 1949-1950, tomo I, esp., págs. 130-31, 181-183, tomo II, págs. 93-94.

— *El ensayo mexicano moderno.* México: Fondo de Cultura Económica, 1958, tomo II, págs. 302-03.

— *El trato con los escritores.* México: INBA, 1961, págs. 134-35.

MARTÍNEZ DE LA VEGA, Francisco: «Otra luz en el laberinto», *Siempre!,* número 966, 29 dic. 1971, págs. 26-27.

MARTINO, Florencio: «Notas sobre la poesía de O. P.», *El Universal* (Caracas), 21 mayo 1967, pág. 4.

MATTHEWS, J. H.: «*Selected Poems* of O. P.», *Comparative Literature Studies* (Maryland), vol. 2, núm. 1 (1965), páginas 97-100.

MCROBBIE, Kenneth: «O. P. *Sun Stone*», *Poetry* (Chicago), vol. 103, núm. 4 (January 1964), pág. 267.

MEJÍA, Eduardo: «La vida de Paz *(Pasado en claro)*», «La Onda», supl. de *Novedades,* núm. 133, 28 dic. 1971, pág. 5.

MEJÍA VALERA, Manuel: «*El signo y el garabato* o ¿entre un nuevo Escila y Caribdis?», *Revista de la Universidad de México,* vol. 29, núm. 2 (octubre 1974), páginas 41-43.

MELNYKOVICH, George: «O. P. *Children of the Mire*», *Revista Iberoamericana,* volumen 40, núm. 89 (oct.-dic. 1974), páginas 723-25.

MELO, Juan Vicente: «A través de la música», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 287, 16 agosto 1967, página V.

MELOCH VERNA, M.: «El ciclo de Paz: Ideas sobre *Piedra de sol*», *Hispanófila,* año 5, núm. 13 (septiembre 1961), páginas 45-51.

MENDOZA, María Luisa: «Algunas preguntas a O. P.», «El Gallo Ilustrado», suplemento de *El Día* (México), núm. 6, 5 agosto 1962, pág. 1.

— «La O por lo redondo», *El Día* (México), 29 sept. 1965, pág. 2. [Reseña de *Cuadrivio.*]

— «Literatura y periodismo...», «El Sol de México en la Cultura», *El Sol de México,* núm. 163, 13 noviembre 1977, págs. 4-5.

MERLINO, Mario: «El regreso de O. P.», *Triunfo* (Madrid), 6 agosto 1977, páginas 46-47. [Sobre *Vuelta.*]

MERMALL, Thomas: «O. P.: *El laberinto de la soledad* y el sicoanálisis de la historia», *Cuadernos Americanos,* vol. 27, número 1 (enero-febrero 1968), páginas 97-114.

— «O. P. y las máscaras», *Cuadernos Americanos,* vol. 31, núm. 1 (enero-febrero 1972), págs. 195-207.

MERQUIOR, José Guilherme: «O fantasma romântico», *Colóquio/Letras* (Lisboa), volumen 33 (1976), págs. 19-29.

MERRELL, Floyd: «Some Considerations of the Notion of 'Otherness' in O. P. *Posdata*», *Kentucky Romance Quarterly,* vol. 24, núm. 2 (1977), páginas 163-74.

MIGUEL, André: «*L'arc et la lyre* par O. P.», *Beaux-Arts,* 7 octobre 1965.

MILLA, Benito: «O. P.: La poesía y la historia», *Temas* (Montevideo), núm. 6 (abril-mayo 1966), págs. 29-31.

MILLÁN, María del Carmen: «La inteligencia mexicana», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades,* núm. 728, 3 marzo 1963, pág. 7.

MISTRAL, Silvia: «La arquitectura del silencio. *Ladera este*», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 24 agosto, págs. 1-3.

M., A. [MOLINA, Antonio]: «El presente es perpetuo», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), año 10, núm. 117 (1965), pág. 336. [Sobre *Viento entero.*]

— «La hora de razonar», *Papeles de Son Armadans,* año 12, núm. 134 (1967), páginas 221-24. [Sobre *Puertas al campo.*]

MONSIVÁIS, Carlos: *La poesía mexicana del siglo* XX. México: Empresas Editoriales, S. A. (1966), págs. 55-58.

— «El escritor vivo», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 287, 16 agosto 1967, pág. IV.

— «O. P. en diálogo», *Revista de la Universidad de México,* vol. 22, núm. 3 (noviembre 1967), págs. I-VIII.

— «La poesía, la tradición, la ruptura, la limpidez», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 413, 7 enero 1970, pág. IV.

— y Octavio Paz. «Diálogos del ocurrente y el boticario. C. Monsiváis según O. Paz; O. Paz según C. Monsiváis; Polémica», *Nexos* (México), núm. 2, febrero 1978, págs. 6-7, 9, 11, 13, 15-19 y 21; núm. 3, marzo 1978, págs. 12-13, 15, 17.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario: «O. P. *La estación violenta*», *Humanismo* (México), vol. 12, núm. 50-51 (julio-octubre 1958), págs. 133-34.

MONTES DE OCA, Marco Antonio: «Apuntes sobre la poesía de O. P.», *Vida*

Universitaria (Monterrey, México), 10 septiembre 1967, págs. 14-15.

MONTEZUMA DE CARVALHO, Joaquín: «O. P. e o futuro da poesia», *O Estado de São Paulo*, «Suplemento Literario», 12 julho 1969, pág. 1.

— «Todo poeta nos plagia», *Norte* (México), núm. 263 (1975), págs. 69-71.

MOODY, Michael: «Imágenes en *Bajo tu clara sombra* por O. P.», *Romance Notes* (Chapel Hill, N. C.), vol. 15, número 3 (Spring 1974), págs. 592-601.

MORA, Dolores de la: «¿Cómo nace un poeta?», «El Gallo Ilustrado», suplemento *El Día* (México), núm. 68, 13 octubre 1963, pág. 1. [Reproducción de los siete primeros poemas de Paz.]

MORÃO, A.: «O. P. e a dialéctica da solidão», *Brotérica* (Lisboa), número 96 (1973), págs. 676-80.

MORENO VILLA, José: «Quirosofía», *Letras de México*, vol. 3, núm. 2 (1941), páginas 6-7.

MULLEN, E. J.: «Some Possible Sources for O. P.'s *Posdata*», *Romance Notes* (Chapel Hill, N. C.), vol. 14, núm. 3 (Spring 1973), págs. 450-54.

— «Monique J. Lemaître. O. *P.: poesía y poética*», *Hispania*, vol. 61, núm. 2 (mayo 1978), págs. 395-96.

MÜLLER-BERG, Klaus: «O. P. *Libertad bajo palabra*», *Books Abroad*, vol. 44, número 1 (Winter 1970), pág. 88.

— «La poesía de O. P. en los años treinta», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 117-33.

MULLIES, William Arthur: *Mexicanidad in the Essays of Samuel Ramos, Leopoldo Zea, and* O. P. Tesis doctoral inédita, University of Missouri, 1974. [Sobre O. P., cap. IV y V.]

MUNIER, Roger: «Introduction» a *L'arc et la lyre*. Paris: Gallimard, 1966.

MUNK BENTON, Gabriele von: «O. P. *Libertad bajo palabra*», *Revista Iberoamericana*, vol. 20, núm. 40 (septiembre 1955), págs. 360-67.

MUÑIZ, Angelina: «*Pasado en claro* de Paz: el equilibrio del recordar y del sentir», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior*, 9 mayo 1976, página 13.

MUÑOZ, Edmundo: «O. P. *Libertad bajo palabra*», *El Nacional* (Caracas), 22 enero 1961.

MURCHINSON, John C.: «R. Phillips, *The Poetic Modes of O. P.*», *Books Abroad*, volumen 47, núm. 4 (Autumn 1973), páginas 737-38.

— «O. P. y Julián Ríos, *Solo a dos voces*», *Books Abroad*, vol. 48, núm. 4 (Autumn 1974), pág. 739.

MURCIANO, Carlos: «*Vuelta*, de O. P.», *ABC* (Madrid), 5 abril 1977.

MURPHY, Robert: «From Incest to Meditation», *Review 72* (New York), número 6 (Fall 1972), págs. 22-25. [A propósito de *Claude Lévi-Strauss: an* Introduction.]

MUTACCHIO, Humberto: «Magia de la risa y del lenguaje», «Revista Mexicana de Cultura», supl. de *El Nacional*, número 161, 27 febrero 1972, pág. 6.

MUTIS, Alvaro: «Vigilia y hallazgo en O. P.», «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 3, 3 dic. 1977, páginas 10-11.

N

NAVA, Thelma: «Notas de poesía», *El Día* (México), 22 enero 1966, p. 11. [Sobre *Viento entero.]*

NEEQLEMAN, Ruth: «Hacia *Blanco*», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 177-181.

— «Poetry and the Reader», *Books Abroad*, vol. 46, núm. 4 (1972), páginas 550-59. También en Ivar Ivask, ed. *The Perpetual Present*, op. cit., páginas 35-43.

NELKEN, Zoila E.: «Los avatares del tiempo en *Piedra de sol* de O. P.», *Hispania*, vol. 51, núm. 1 (March 1968), páginas 92-94.

— «O. P. *Posdata*», *Hispania*, vol. 54, número 3 (septiembre 1971), págs. 604-05.

NUGENT, Robert: «Structure and Meaning in O. P.'s *Piedra de Sol*», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. 13, número 3 (1966), págs. 138-46.

O

OCAMPO DE GÓMEZ, Aurora M., y PRADO VELÁZQUEZ, Ernesto: «O. P.», *Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM, 1967, págs. 278-80. 2.ª ed., en preparación.

O'CONELL, Daniel: «O. P. *The Bow and the Lyre*», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Cleveland), vol. 33, número 4 (Summer 1975), págs. 471-72.

OLCIK, Daniel: «O. P., *il poeta ambasciatore*», *La Fiera Letteraria* (Roma), 26 gennaio 1967. [Sobre *Libertad bajo palabra.]*

ORTEGA, Julio: «Notas sobre O. P.», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 231 (marzo 1969), págs. 553-566. Con el título, «Un poema de O. P.», en *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa, 1971, págs. 219-34. Con el título

«'Viento entero': el tiempo en un día», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., págs. 200-08.
— «La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo)», *Revista Iberoamericana*, núm. 76-77 (julio-dic. 1971), páginas 599-618. [En parte sobre Octavio Paz.]
— «Paz y el discurso analógico», *Plural*, volumen 3, núm. 31 (abril 1974), páginas 69-72. [Sobre *El signo y el garabato.*]
ORTEGA, Roberto Diego: «Paz: criaturas anfibias, las palabras», *Revista de la Universidad de México*, vol. 31, número 7 (marzo 1977), pág. 43. [Sobre *Pasado en claro.*]
OVIEDO, José Miguel: «O. P. y el drama de la modernidad», *Plural*, vol. 4, número 39 (dic. 1974), págs. 83-84. [Sobre *Los hijos del limo.*]
— «Los pasos de la memoria. Lectura de un poema de O. P.», *Revista de Occidente*, 3.ª época, núm. 14 (dic. 1976), páginas 42-51. [*Pasado en claro.*]

P

P. A. S.: «O. P. *Libertad bajo palabra*», *Cuadernos* (Paris), núm. 49 (1961), páginas 98-99.
PACHECO, Cristina: «O. P., palabras luminosas», «El Gallo Ilustrado», supl. de *El Día* (México), núm. 809, 18 diciembre 1977, págs. 9-11.
PACHECO, José Emilio: «*Las peras del olmo*, de O. P.», *Estaciones* (México), año 2, núm. 7 (otoño 1957), páginas 358-60.
— «Piedra de sol», *Estaciones* (México), volumen 3, núm. 9 (primavera 1958), página 99. [Poema.]
— «*La estación violenta*, de O. P.», *Estaciones*, vol. 3, núm. 11 (otoño 1958), páginas 334-36.
— «*Libertad bajo palabra*, de O. P.», México en la Cultura», supl. de *Novedades*, núm. 624, 26 feb. 1961, pág. 3.
— «Xirau: nuevos ojos para leer al mejor escritor mexicano», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!, núm.* CPS, 20 enero 1971, pág. XII. [Sobre R. Xirau, *O. P.: el sentido de la palabra.*]
— «Descripción de *Piedra de sol*», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 135-46. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., págs. 173-83.
— «La batalla del surrealismo (O. P. y la revista *Estaciones*)», en Peter G. Earle, ed., *Surrealismo/Surrealismos: Latinoamérica y España* (Memoria del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1975). Philadelphia: University of Pennsylvania, s. f. [1978], págs. 49-54.
PADILLA, Hugo: «O. P. *Las peras del olmo*», *Revista de la Universidad de México*, vol. 12, núm. 1 (septiembre 1957), páginas 29-30.
PALAU, Josep: «O. P. *Aigle ou soleil?*», *Les Lettres Françaises* (Paris), núm. 54 (nov. 1957), págs. 644-45.
PALAU DE NEMES, Graciela: «Tres momentos del neomisticismo poético del 'Siglo Modernista': Darío, Jiménez, Paz», *Revista de Bellas Artes* (México), núm. 19 (enero-feb. 1968), páginas 65-74. Con el título, «Tres momentos del misticismo erótico en la poesía del Siglo XX: Darío, Jiménez y Paz», en *Latin American Studies* (Los Angeles), vol. 16 (1970), págs. 217-26.
— «*Blanco* de O. P.: una mística espacialista», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 183-96.
— «El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar», en urt Levy y eith Ellis, eds., *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica.* Toronto: University of Toronto, 1972, páginas 131-36.
— «O. P.: Invention and Tradition, or the Metaphor or the Void», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present*, op. cit., págs. 87-95.
PALAZÓN, María Rosa: «Sobre *El laberinto de la soledad*», *Punto de Partida* (México), núm. 11 (julio-agosto 1968), páginas 40-47.
PARAMIO, Ludolfo: «O. P.: *Conjunciones y disyunciones*», *Insula*, año 26, número 290 (enero 1971), págs. 8-9.
PATERNAIN, Alejandro: «O. P.: La fijeza y el vértigo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 276 (junio 1973), páginas 427-40. Con el título, «O. P.: La 'balanza diáfana'», en *Acerca de O. P.*, op. cit., págs. 85-102. [Sobre *Piedra de sol.*]
PEÑA, Ernesto de la: «*Ex libris. El mono gramático*», «El Sol de México en la Cultura», supl. de *El Sol de México*, número 54, 12 oct. 1975, págs. 10-11, y núm. 55, 19 oct. 1975, págs. 6-7.
PEÑA, Margarita: «Las duras y las maduras...» *El Día* (México), 27 dic. 1968, página 14.
PEÑALOSA, Javier: «O. P. *Cuadrivio*», *Nivel* (México), núm. 35, 25 nov. 1965, página 4.
PEÑALOSA, Joaquín Antonio: «O. P.: *El arco y la lira*», *Abside* (México), volumen 32, núm. 2 (1968), págs. 242-43.

Pereda, Rosa María: «En el campo de la literatura experimental. Una nueva lectura de O. P.», *El Diario Montañés* (Santander), 23 noviembre 1974, página 54. [Sobre *Teatro de signos/Transparencias.*]

— «O. P.: viaje alrededor de sí mismo» *Triunfo* (Madrid), 22 marzo 1975, páginas 69-70. [Sobre *Los hijos del limo* y *El mono gramático.*]

Pérez Luna, Elisabeth: «Conversación con O. P.», *Imagen* (Caracas), número 109 (dic. 1976), págs. 26-29.

Pezzoni, Enrique: «Poemas autónomos», *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 1 (julio 1969), págs. 14 y 30. Con el título *«Discos visuales»*, en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., páginas 259-63.

— «La pregunta incesante», *La Nación* (Buenos Aires), 4.ª sec., 28 dic. 1969, páginas 1 y 2.

— *«Blanco:* la respuesta al deseo», *Revista Iberoamericana,* vol. 38, núm. 78 (enero-marzo 1972), págs. 57-72. También en Angel Flores, edi., *Aproximaciones a O. P.*, op. cit., págs. 237-53.

Phillips, Allen W.: «O. P.: Critic of Modern Mexican Poetry», *Books Abroad,* volumen 46, núm. 4 (1972), pági- *dios sobre literatura mexicana.* México: nas 567-78. Recogido en *Cinco estu-* SepSetentas, 1974, págs. 145-81.

Phillips, Rachel: «The Poetic Modes of O. P.», *Modern Language Review* (Cambridge, Engl.), vol. 66, núm. 2 (April 1971), págs. 328-31.

— «*Topoemas:* la paradoja suspendida», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 197-202.

— «Woman in Sleep: Some Reflections on the Eye of the Beholder», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present,* op. cit., págs. 107-12.

— «O. P.: La gimnasia poético-crítica», *Revista Iberoamericana,* vol. 41, número 91 (abril-junio 1975), págs. 253-256. [Sobre *Los hijos del limo* y *El mono gramático.*]

— *«Tre Siren and the Seashell and Other Essays on Poets and Poetry* by O. P.», *Review 76* (New York), núm. 19 (Winter 1976), págs. 84-86.

— *«Pasado en claro:* Preludio/postludio de O. P.», *Revista Iberoamericana,* número 96-97 (julio-diciembre 1976), páginas 581-84.

Piatier, Jacqueline: «Un essai sur le poétique: *L'arc et la lyre,* de O. P.», *Le Monde* (Paris), núm. 6504, 11 Dec. 1965, pág. 12.

Piazza, Luis Guillermo: «O. P. *Semillas para un himno», Revista Inter-Americana de Bibliografía* (Washington), volumen 5, núm. 3 (1955), págs. 198-99.

Picón-Salas, Mariano: «México en O. P.», Cuadernos (Paris), número 42 (mayo 1960), págs. 108-10. [Sobre *El laberinto de la soledad.*]

Pieyre de Mandiargues, André: *«Aigle ou soleil?», La Nouvelle Revue Française* (Paris), vol. 6, núm. 62 (1 Fév. 1958), págs. 325-28. Incluido en *Le Belvédère.* Paris: Bernard Grasset, 1958, páginas 101-08.

— «Poésie mexicaine», *La Nouvelle Revue Française,* vol. 10, núm. 109 (1 Janvier 1962), págs. 103-06.

— «Chroniques: Signature du Bélier, O. P.», *La Nouvelle Revue Française,* número 302 (1 Mars 1978), págs. 60-64.

Pitt-Rivers, J.: «O. P. *The Labyrinth of Solitude», Observer* (London), 3 Sept. 1967, pág. 23.

Pizarnik, Alejandra: «El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra»,* «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* número 767, 1 dic. 1963, pág. 5.

— «Una tradición de la ruptura», *La Nación* (Buenos Aires), 26 junio 1966. [Sobre *Cuadrivio.*]

Plaza, Galvarino: «O. P. *Teatro de signos/Transparencias», Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 291 (sept. 1974), páginas 732-33.

— «Angel Flores, ed. *Aproximaciones a* O. P.», *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 300 (junio 1975), págs. 743-44.

Poirot-Delpech, Bertrand: «O. P.: El advenimiento del presente sobre las ruinas del futuro», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 30 mayo 1976, página 4.

Poniatowska, Elena: «O. P., roca solar de la poesía», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades,* núm. 450, 3 nov. 1957, pág. 3.

— «O. P. ante el detector de mentiras», «La Cultura en México», supl. de *Siempre!,* núm. 296, 18 octubre 1967, páginas II-V.

— «De charla con O. P.», *Siempre!,* número 1218, 27 oct. 1976, págs. 20-21 y 69-70.

Pozo, Ivania: *La crítica del lenguaje en los poemas extensos de la poesía hispanoamericana contemporánea (Huidobro, Gorostiza y Paz).* Tesis doctoral inédita, City University of New York, 1977, 337 págs. [Sobre *Piedra de sol* y *Blanco.*]

Prigogine, Hélène: «O. P. *L'arc et la lyre», Synthèses* (Paris), avril-Mai 1966, páginas 107-09.

PUIG, Salvador: «Poesía y, además, movimiento», Marcha (Montevideo), número 1362, 22 julio 1967, pág. 29. [Sobre *Poesía en movimiento.*]

Q

QUIÑONERO, Juan Pedro: «O. P. et al., *Renga*», *Revista de Occidente,* número 104 (noviembre 1971), págs. 247-50.
— «O. P.: entre poesía y tecnología», *Informaciones* (Madrid), 16 mayo 1974. [Entrevista.]
— «Tras el gigantismo de O. P.», *El Noticiero Universal* (Barcelona), 30 julio de 1974.

R

RAVONI, Marcelo, y PORTA, Antonio: *Poeti ispanoamericani contemporanei.* Milano: Feltrinelli Editore, 1970, páginas 257-275.
RAMÍREZ DE AGUILAR, Roberto: «Octavio Paz: poesía y posición», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 24 agosto 1958, pág. 1.
RAMÍREZ MONTERO, Luis: «Un mundo llamado O. P.», «La Onda», supl. de *Novedades,* núm. 67, 22 septiembre 1974, páginas 6-7.
RAMOS GÓMEZ, Raymundo: «Un hombre, una ideología, un poema», *Artes y Letras* (Monterrey), vol. 13, núm. 2 (1956), pág. 6.
REBETEZ, René: «Los libros», «El Heraldo Cultural», supl. de *El Heraldo de México,* núm. 101, 15 octubre 1967, página 15. *[Corriente Alterna.]*
— *«Posdata»,* «El Heraldo Cultural», suplemento de *El Heraldo de México,* número 230, 5 abril 1970, pág. 14.
REDON-DAUER, Chatherine: «Interprétation de l'histoire et argumentation dans *El laberinto de la soledad», TILAS* (Strasbourg, Francia), vol. 15 (juin 1975), páginas 17-29.
R., W. G. [REGIER, W. G.]: «O. P.: *Eagle or Sun?», Prairie Schooner* (Nebraska), volumen 51, núm. 2 (summer 1977), página 211.
REMLEY RAMBO, Ann Marie: «The Presence of Woman in the Poetry of Octavio Paz», *Hispania,* vol. 51, número 2 (may 1968), págs. 259-264.
REQUENA, Julio: «Poética del tiempo en Octavio Paz», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* (Argentina), volumen 7, núm. 13 (marzo-agosto 1966), págs. 61-107. También en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* págs. 38-73.
R. F., I. [RESTREPO FERNÁNDEZ, Iván] «Octavio Paz y su último libro», *Mundo Nuevo* (París), núms. 51-52 (septiembre-octubre 1970), págs. 120-122. [Sobre *Posdata.*]
REYES NEVARES, Salvador: «O. P.: *La estación violenta»,* «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 495, 7 septiembre 1958, pág. 7.
— «O. P.», en *Panorama das Literaturas das Américas,* edición de Joaquín Montezuma de Carvalho. Angola: Nova Lisboa, 1963, págs. 2011-2015.
RINCÓN ZAPATA, Carlos: *«Renga»,* «Revista Mexicana de Cultura», supl. de *El Nacional,* núm. 186, 20 agosto 1972, página 4.
RIUS, Luis: «O. P., ed., *Fernando Pessoa: Antología», Armas y Letras* (Nuevo León, México), año 2, 1962.
RIVAS SAINZ, Arturo: «La poesía de Octavio Paz», *Letras de México,* vol. 1, número 6, 15 junio 1943, págs. 1-2, 5, 8.
— *«El arco y la lira,* de O. P.», *Estaciones* (México), vol. 1, núm. 3 (otoño 1956), págs. 402-404.
RIVERA-RODAS, Oscar: *«O. P.: poesía de fundación». Cinco momentos de la lírica hispanoamericana: historia literaria de un género* (La Paz), Instituto Boliviano de Cultura, 1978, págs. 312-24.
RODMAN, Selden: *Mexican Journal: The Conquerors Conquered.* New Devin-Adair Co., 1958. [Entrevista.]
— «O. P.», *Tongues of Fallen Angels.* New York: New Directions, 1974, páginas 135-161. [Entrevista.]
RODRÍGUEZ ARREDONDO, Oralia: «Una interpretación personal del poema *Blanco,* de O. P.», *Humanitas* (Nuevo León, México), núm. 10 (1969), págs. 381-386.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «O. P.: crítica y poesía», *Mundo Nuevo* (París), número 21 (marzo 1968), págs. 55-62.
— «Relectura de *El arco y la lira», Revista Iberoamericana,* núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 35-46.
— «Borges and Paz: Toward a Dialogue of Critical Texts», *Books Abroad,* volumen 46, núm. 4 (1972), págs. 560-566. También en Ivar Ivask, *The Perpetual Present, op. cit.,* págs. 45-52. En español, con el título «Borges y Paz: un diálogo de textos críticos», *Revista Iberoamericana,* vol. 40, núm. 89 (octubre-diciembre 1974), págs. 567-593.
— «La muerte como clave de la realidad mexicana en la obra de O. P.», *Revista de la Universidad de México,* volumen 28, núm. 3 (noviembre 1973), páginas 32-45.

— «Interview: O. P.». Véase R. González Echevarría.

— «Latin American Literature», *World Literature Since 1945*, ed. de Ivar Ivask y Gero von Wilpert. New York: Frederick Ungar Publ. Co., 1973, páginas 420, 425-426.

— «O. P.», *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, vol. II. New York: Alfred A. Knopf, 1977, páginas 690-692.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: «O. P.: el escritor y la experiencia poética», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 243 (marzo 1970), págs. 671-678. [Sobre *La centena.*]

— «*Pasado en claro*, de O. P.», *Camp de l'Arpa* (Barcelona), núms. 25-27 (1975), páginas 65-66.

— «Un texto de O. P.», «La Onda», suplemento de *Novedades*, núm. 98, 3 marzo 1975, págs. 3 y 12. *[El mono gramático.]*

— «*Los hijos del limo*, de O. P.», *El Día* (Sant Cruz de Tenerife), 1 diciembre de 1974.

— «El mono gramático. Un texto al encuentro de sí mismo», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 23 febrero 1975, página 7.

RODRÍGUEZ SANTIBÁÑEZ, Marta: «Tensión y dispersión en la visión del barroco en el ensayo de O. P.», *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid (1975), por aparecer.

ROGGIANO, Alfredo A.: «Bibliografía de y sobre O. P.», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 269-297. Ampliada y con el título «Bibliography by and on Octavio Paz», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.*, págs. 133-157.

ROJAS, Armando: «O. P.: *Versiones y diversiones*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), vol. 1, número 1 (enero-junio 1975), págs. 183-185.

ROJAS RODRÍGUEZ, Pedro: «O. P.: *El laberinto de la soledad*», *Filosofía y Letras* (México), vol. 20, núm. 40 (octubre-diciembre 1950), págs. 370-377.

ROJAS ROSILLO, Isaac: «Los libros. Vigilias de un soñador», «México en la Cultura», supl. de *Novedades*, número 40, 6 noviembre 1949, pág. 7.

ROSSLER, Osvaldo: «La aventura de las palabras», *La Nación* (Buenos Aires), 4.ª sec., 28 diciembre 1969, págs. 1 y 4.

ROY, Claude: «Une démocratie poétique», *Le Nouvel Observateur* (Paris), número 330, 8/14 mars 1971, págs. 47-49. [Sobre *Ladera este*, *Renga* y *Deux transparents.*] En español, con el título «O. P. triunfa nuevamente en París», en «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 481, 28 abril 1971, pág. II-III.

— «O. P. entre le Mexique et l'Inde. Le monologue et le mausolée», *Le Monde* (Paris), núm. 8.511, 26 mai 1972, páginas 17 y 18. [Sobre *El laberinto de la soledad* y *Posdata.*] En español, con el título «O. P.: poeta de carne y sangre integradas a México», en «Diorama de la Cultura, supl. de *Excelsior*, 4 junio 1972, pág. 3.

— «Son plus beau livre de prose: *Le singe grammairien*», *Le Monde* (Paris), número 8.511, 26 mai 1972, pág. 17.

RUBIO Y RUBIO, Alfonso: «Dos poetas mexicanos contemporáneos», *Trivium* (Monterrey, México), año 10, núm. 4 (julio-agosto 1951), págs. 288-298.

RUIZ GARCÍA, Enrique: «O. P., el antisofista», en «Sábado», supl. de *Uno más uno*, núm. 3, 3 diciembre 1977, pág. 14.

RUKEYSER, Muriel: «Foreword», en *Selected Poems of O. P.* Bloomington: Indiana University Press, 1963, páginas 8-13.

RUTH, Leo: «O. P.: *The Labyrinth of Solitude*», *English Journal* (Chicago), volumen 60, núm. 5 (may 1971), pág. 659.

S

S., A.: «Un lúcido ensayista», *La Nación* (Buenos Aires), 21 abril 1968. [Sobre *Corriente alterna.*]

SABATIER, Robert: «L'accord de l'homme avec lui-même. Comment O. P. perçoit le monde: *Mise au net*», *Le Figaro* (París), núm. 1.613, 16 avril 1977, páginas 15 y 16.

SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Literatura hispanoamericana actual.* Madrid: Editorial Magisterio Español y Editorial Prensa Española, 1976, págs. 9-13.

SAKAI, Kasuya: «Literatura japonesa en castellano. Los problemas de la traducción», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!*, núm. 487, 9 junio 1971, págs. VI-VII. [A propósito de la versión castellana de *Sendas de Oku*, de Matsuo Bashō.]

SALAS, Horacio: «Cuerpos, almas e ideas», *Análisis* (Buenos Aires), núm. 489 (28 julio 1970), págs. 52-54. [Sobre *Conjunciones y disyunciones* y *Posdata.*]

— «Memorias del adelantado», *Análisis* (Buenos Aires), núm. 542 (3 agosto

de 1971), págs. 50-53. [Sobre *La centena.]*

SALAZAR, Alejandro: «*Salamandra,* de Octavio Paz», *El Nacional* (Caracas), 30 diciembre 1962, pág. 16.

SALAZAR BONDY, Sebastián: «*El laberinto de la soledad*», *Sur* (Buenos Aires), números 195-196 (enero-febrero 1951), páginas 64-67.

SÁNCHEZ, José G.: «O. P. Roots and Branches», *Boston University Journal,* vol. 21, núm. 1 (1973), págs. 48-49.

SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Historia comparada de las literaturas americanas,* volumen 4. Buenos Aires: Losada, 1976, páginas 305-306.

SÁNCHEZ, Porfirio: «Imágenes y metafísica en la poesía de O. P.: la negación del tiempo y del espacio», *Cuadernos Americanos,* vol. 29, núm. 1 (enero-febrero 1970), págs. 149-159.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: «O. P.: *A la orilla del mundo*», *El Hijo Pródigo* (México), año 1, núm. 1, 15 abril 1943, páginas 44-48.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «O. P. y *Vuelta*», *Insula,* año 32, núm. 364 (marzo 1977), págs. 1 y 12.

SANTOS, Dámaso: «O. P.: el poeta de hoy», *Pueblo* (Madrid), 30 de marzo de 1977. [Sobre *Vuelta.]*

SARDUY, Severo: «*Renga,* poema de O. P. *et al.*», *Libre* (Paris), núm. 2 (diciembre-enero-febrero 1971-1972), páginas 140-141.

SAUVAGE, Léo: «O. P. contre Sartre et Fidel Castro», *Le Figaro Littéraire* (Paris), núm. 1.417, 14 juillet 1973, páginas 9 y 10. [Entrevista.]

SCHÄRER, Maya: «O. P.: Der Sonnenkalender oder das Ereignis der Dichtung», *Romanische Forschungen* (Frankfurt), volumen 86, núms. 1-2 (1974), páginas 42-56. [Sobre *Piedra de sol.]*

SCHNEIDER, Luis Mario: «Historia singular de un poema de O. P.», Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* págs. 113-117. [«Nocturno».]

SCHULMAN, Grace: «Man of Two Worlds», *Hudson Review* (New York), vol. 27, número 3 (autumn 1974), págs. 381-396. [Sobre *Corriente alterna, El arco y la lira, Early Poems, Configurations.]* En español, con el título: «O. P.: la poesía como trascendencia de la soledad», en «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 9 febrero 1975, págs. 2-4.

SCHULTE, R.: «O. P.: *Versiones y diversiones*», *Books Abroad,* vol. 49, número 2 (1975), pág. 397.

SEABROOK, Roberta: «O. P.: *Viento entero*», *Revista Hispánica Moderna* (New York), vol. 33, núms. 3-4 (julio-octubre 1967), pág. 346.

— «La poesía en movimiento: O. P.», *Revista Iberoamericana,* núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 161-175.

— «'Vrindaban' o el bosque pensante», *Envíos* (Montclair, N. J.), núms. 3-4 (june 1972), págs. 24-35. Con el título «Vrindaban», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* páginas 189-199.

SEGALL, Brenda: «Symbolism in O. P.'s 'Puerta condenada'», *Hispania,* volumen 53, núm. 2 (may 1970), págs. 212-219.

SEGOVIA, Tomás: «Entre la gratuidad y el compromiso», *Revista Mexicana de Literatura,* núm. 8 (noviembre-diciembre 1956), págs. 102-113.

— «O. P., ed., Matsuo Bashō, *Sendas de Oku*», *Revista de la Universidad de México,* núm. 9 (mayo 1957), pág. 30.

— «Poesía y un poeta», *Revista Mexicana de Literatura,* 2.ª serie, núm. 1 (marzo 1959), págs. 61-64. [Sobre *La estación violenta.]*

— «Nuevos poemas de O. P.», *Revista Mexicana de Literatura,* 2.ª serie, números 12-15 (junio-septiembre 1960), páginas 82-84.

— «La obra poética de O. P.», *Revista Mexicana de Literatura,* 2.ª serie, números 16-18 (octubre-diciembre 1960), páginas 73-75. [Sobre *Libertad bajo palabra.]*

— «Una obra maestra de O. P.: *Piedra de sol*», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!,* núm. 189, 29 septiembre 1965, pág. XIII. También en A. Flores, *Aproximaciones a O. P., op. cit.,* págs. 171-172.

— «Poetry and Poetics in O. P.», *Books Abroad,* vol. 46, núm. 4 (1972), páginas 595-600. También en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.,* páginas 113-118.

— «Poética y poema (por ejemplo, en Octavio Paz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), vol. 24, número 2 (1975), págs. 528-540.

SELVA, Mauricio de la: «O. P.», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 14 abril 1957, pág. 2.

— «O. P.: *La estación violenta*», *Cuadernos Americanos,* vol. 17, núm. 6 (noviembre-diciembre 1958), págs. 284-285.

— «Asteriscos», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 23 diciembre 1962, pág. 4. [Sobre *Salamandra.]*

— «O. P.: búsquedas infructuosas», *Cuadernos de Bellas Artes* (México), año 4, número 7 (julio 1963), págs. 17-25.

— «Asteriscos», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 24 marzo 1963, página 3. [Sobre *Magia de la risa.]*
— «O. P., ed., *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia», Cuadernos Americanos,* vol. 22, núm. 4 (julio-agosto 1963), págs. 279-280.
— «Diez poetas mexicanos», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 13 septiembre 1970, pág. 10.
— «Los mexicanos del norte», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 21 febrero 1971, pág. 6.
SERRA, Edelweis: «Poesía y profética en Octavio Paz», *Prohemio* (Madrid), volumen 5, núms. 2-3 (1974), págs. 301-334. [Sobre *Piedra de sol.]*
SHATTUCK, Roger, y HARE, Denise: *«Blanco.* A Poem by O. P.», *Craft Horizons* (New York), vol. 35, núm. 4 (august 1975), págs. 18-20.
SHERIDAN, Guillermo: «O. P.: *El mono gramático», Revista de la Universidad de México,* vol. 30, núm. 2 (octubre 1975), págs. 44-45.
— «Poemas fácilmente explicables», *Revista de la Universidad de México,* volumen 32, núm. 2 (octubre 1977), páginas 45-46. [Reseña de R. Phillips, *Las estaciones poéticas de O. P.]*
— *«O. P.: poesía y poética,* de Monique Lemaître», *Revista de la Universidad de México,* vol. 31, núm. 11 (julio 1977), págs. 40-41.
— «La poesía hermética de O. P.», *Revista de la Universidad de México,* volumen 32, núm. 8 (abril 1978), páginas 33-35. [Reseña de C Magis: *La poesía hermética de O. P.]*
SHAW, Bradley A.: *Latin American Literature in English Translation: an Annotated Bibliography.* New York: New York University Press, 1976, 144 págs.
SIFUENTES, Roberto: «La mujer en *Piedra de sol,* de O. P.», *Aztlán* (Los Angeles), vol. 4, núm. 2 (Fall 1973), páginas 271-81.
SILVA VILLALOBOS, A.: «O. P.: *Semillas para un himno», Metáfora* (México), volumen 1, núm. 2 (mayo-junio 1955), páginas 37-38.
— «O. P.: *Las peras del olmo», Metáfora* (México), vol. 3, núm. 15 (julio-agosto 1957), págs. 40-41.
SIRGADO, Isabel M. Cid de: «En torno a *El laberinto de la soledad,* de O. P.», *Hispanófila,* vol. 13, núm. 37 (1969), páginas 59-64.
SOLANA, Rafael: «Política literaria», *El Popular* (México), 13 noviembre 1938, páginas 5-6.
SOLARES, Ignacio: «La escritura como una lectura del mundo», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 20 abril 1975, pág. 11.
SOLOGUREN, Javier: «O. P., la India, la visión poética», *Amaru* (Lima), número 11 (diciembre 1969), págs. 92-93.
— «'Eje' y 'Cuento de dos jardines'», en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz, op. cit.,* págs. 228-231.
SOMLYÓ, György: «O. P. y *Piedra de sol», Diálogos* (México), núm. 5 (julio-agosto 1966), págs. 8-12.
SORRENTINO, G.: *«Selected Poems* of Octavio Paz», *New York Herald Tribune,* 1 march 1964, pág. 6.
SOUZA, Raymond D.: «The World, Symbol and Synthesis in O. P.», *Hispania,* volumen 47, núm. 1 (march 1964), páginas 60-65.
— «Time and Space Configurations in Two Poems of O. P.», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* (Kansas), vol. 4, núm. 2 (fall 1976), páginas 117-122. [«Juventud» y «La exclamación».]
STELLWEG, Carla: «Tres artistas: O. P.», en «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 19 septiembre 1971, pág. 2.
STERNE, Richard C.: «Hawthorne Transformed: O. P.'s: *La hija de Rappaccini», Comparative Literature Studies* (Maryland), vol. 13, núm. 3 (septiembre 1976), págs. 230-239.
SUÁREZ, Luis: «O. P. habla desde París», «México en la Cultura», supl. de *Novedades,* núm. 560, 7 diciembre 1959, página 2.
SUCRE, Guillermo: *«La estación violenta,* de O. P.», «El Papel Literario», suplemento de *El Nacional* (Caracas), tomo 66, 16 octubre 1958, pág. 8. Con el título, «Lo que se piensa en el extranjero de la poesía de O. P.», *Revista de la Universidad de México,* volumen 13, núm. 3 (noviembre 1958), páginas 28-29.
— «El poema: un archipiélago de signos», *Imagen* (Caracas), núm. 24, 1/15 mayo 1968, pág. 24. Con el título de *«Blanco:* un archipiélago de signos», en «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 339, 14 agosto 1968, página VII. Recogido en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.», op. cit.,* páginas 232-236.
— «Poesía y crítica en movimiento», *Imagen* (Caracas), núm. 45, 15/31 marzo 1969, págs. 4-5. Con el título. «Las síntesis, las visiones y las correspondencias de O. P.», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* núm. 390,

30 julio 1969, págs. VI-VIII. [Sobre *Discos visuales* y *Marcel Duchamp.]*
— «La fijeza y el vértigo», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 47-72. También en *Acerca de O. P., op. cit.,* págs. 7-39.
— «Poesía crítica: lenguaje y silencio», *Revista Iberoamericana,* núms. 76-77 (julio-diciembre 1971), págs. 575-597. [En parte, sobre Paz.]
— «The Body of Language and the Language of the Body», *Review 72* (New York), núm. 6 (fall 1972), págs. 11-14.
— «O. P.: Poetics of Vivacity», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.,* págs. 3-20.
— «Paz: la vivacidad, la transparencia», «El hielo y la pira», «El cuerpo del poema», en *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana.* Caracas: Monte Avila, 1975, páginas 207-236, 299-307 y 431-447.
— «*Vuelta,* de O. P.», *Vuelta* (México), número 5 (abril 1977), págs. 33-35.
SUTHERLAND, Donald: «Excursions and Incursions and Returns of a Candy Skull», *Parnassus* (New York), vol. 3, número 2 (sprin-summer 1975), páginas 5-18. [Reseña de siete libros de Paz traducidos al inglés.]
SZYZLO, Fernando de: «Creación y silencio en Marcel Duchamp», *Amaru* (Lima), núm. 9 (marzo 1969), páginas 83-85.

T

TAJONAR, Héctor: «Con O. P. y España como tema», en *¡Siempre!,* núm. 1.246, 11 mayo 1977, pág. 2.
TAMAYO VARGAS, Augusto: «O. P., en *Literatura en Hispanoamérica,* tomo I. Lima: Ediciones Peisa, 1973, páginas 433-435.
TERRY, Arthur: «O. P.: *Children of the Mire*», *Comparative Literature* (Oregon), vol. 29, núm. 1 (winter 1977), páginas 85-87.
T., X. [TILLIETTE, Xavier]: «Octavio Paz: *Pierre de soleil*», *Etudes* (Paris), janvier 1963, pág. 129.
— «O. P.: *L'arc et la lyre*», *Etudes* (París), avril 1966.
TOMLINSON, Charles: «O. P.: *Sun-Stone*», *New Mexico Quarterly,* vol. 33, número 4 (winter 1963-1964), págs. 457-459.
— *et al.: An Octave for O. P.,* ed. de Richard Burns y Anthony Rudolf. Farnham: Sceptre Press & Menard Press, 1972, 19 págs.
TORRES FIERRO, Danubio: «*El signo y el garabato,* de Paz», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 24 febrero 1974, pág. 13.
— «*Los hijos del limo,* de O. P.: la búsqueda, ¿infructuosa?, de la tierra prometida», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior,* 22 diciembre 1974, pág. 10.
TOVAR, Antonio: «O. P., poeta actual», *Gaceta Ilustrada* (Madrid), 24 noviembre 1974.
— «Humanismo y sus límites», *Gaceta Ilustrada* (Madrid), 9 marzo 1975. [Sobre *El mono gramático.]*
«Tributes to O. P.», en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present, op. cit.,* páginas 127-130. [Escriben: Jorge Guillén, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, Nathalien Tarn.]
TURÓN, Carlos Eduardo: «Un cuarto de siglo entre Pellicer y O. P.», «El Sol de México en la Cultura», *El Sol de México,* núm. 106, 10 octubre 1976, páginas 2-4.

U

UCHOA LEITE, Sebastián: «O. P.: el mundo como texto», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 12 marzo 1972, págs. 7-11.
USIGLI, Rodolfo: «Poeta en libertad», *Cuadernos Americanos,* vol. 9, núm. 1 (enero-febrero 1950), págs. 293-300.

V

V., A. de: «Cuatro poetas», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), año 11, núm. 121 (1966), págs. 108-110. [Sobre *Cuadrivio.]*
VALDIVIESO, Mercedes: «Entre el tlatoani y el caudillo. O. P.: posdata a *Posdata*», «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!,* núm. 876, abril 1970, págs. II-VI. [Entrevista.]
VALLARINO, Roberto: «Un reconocimiento tardío para una obra singular», en «La Semana de Bellas Artes», *INBA* (México), núm. 3, 13 diciembre 1977, páginas 2-3.
VALOGNE, Catherine: «O. P., un poète qui fait du lecteur un poète», *La Tribune de Lausanne,* 24 octubre 1965.
VANDERCAMMEN, Edmond: «Hommage à Octavio Paz», *Le Journal des Poètes* (Bruselas), septiembre 1964. En español, «La actitud creadora de O. P. y su pasión exigente», *La Gaceta* (México), vol. 11, núm. 123 (1964), pág. 7.
— «O. P.: *L'arc et la lyre*», *Le Soir* (Bruselas), 9 décembre 1965.

VANSITTART, Peter: «O. P.: *The Labyrinth of Solitude», Spectator* (London), volumen 218, núm. 7.248, 26 may 1967, página 622.
VARELA-IBARRA, José L.: «La poética de Octavio Paz: el silencio que presupone un oyente», «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior,* 25 enero 1976, págs. 4-5.
VARIOS: «El premio a O. P. es un triunfo y un honor para las letras nacionales», *El Día* (México), 11 septiembre 1963, pág. 3. [Testimonios de Pellicer, Solana, Chumacero, Novo, Gorostiza y Henestrosa.]
— «Testimonios sobre Paz», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!,* número 287, 16 agosto 1967, págs. VII-VIII.
— «Homenaje por el Premio Nacional de Letras», «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 3, 3 diciembre 1977, págs. 1-16.
VÁZQUEZ-AMARAL, José: «Tradition and Innovation in the Occidental Lyric of the Last Decade: IV. Present-Day Hispanic Lyric», *Books Abroad,* vol. 35, número 3 (summer 1961), págs. 212-213.
VECCHI, Giorgio: «Poesia e testimonianza nell'opera di O. P.», *Miscellanea di studi ispanici.* Pisa: Cursi Editore, 1974, págs. 151-163.
— «Máscaras y espejos, instrumentos del desengaño en *El laberinto de la soledad», TILAS* (Strasbourg, Francia), volumen 15 (juin 1975), págs. 5-16.
VEIRAVÉ, Alfredo: «O. P.: *Discos visuales», Sur* (Buenos Aires), núm. 318 mayo-junio 1969), págs. 82-84.
VENDLER, Helen: «Diary of Poetic Process: *The Bow and the Lyre,* by Octavio Paz», *The New Yorkk Times Book Review,* 30 june 1974, págs. 23-26. Con el título, *«El arco y la lira,* de O. P.», en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (Storrs, Conn.), número 2 (octubre 1975), págs. 63-67.
— «A Carnaltime, a Mortaltime. *Conjunctions and Disjunctions», American Scholar* (New York), vol. 43, núm. 4 (autumn 1974), págs. 686-688.
VENEGAS, Roberto: «Poetas Mexicanos: Octavio Paz», «Diorama de la Cultura», supl. de *Excelsior,* 30 agosto 1964, páginas 3 y 7.
VERNENGO, Roberto: «Una entrevista con Octavio Paz», *Sur* (Buenos Aires), número 227 (marzo-abril 1954), págs. 61-64. También en *Revista de la Universidad de México,* vol. 8, núm. 6 (febrero 1954), pág. 24.
VILLALBA, Ana F. de: *«Corriente alterna,* de O. P.», *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Argentina), núm. 8 (1969), págs. 187-189.
VILLAR, Arturo del: «O. P.: *El signoy el garabato», La Estafeta Literaria* (Madrid), núm. 548, 15 septiembre 1974, página 1845.
— «O. P.: *Versiones y diversiones», La Estafeta Literaria* (Madrid), núm. 548, 15 septiembre 1974, pág. 1845.
VILLASEÑOR, Raúl: «O. P.: *Ladera este»,* «El Heraldo Cultural», supl. de *El Heraldo de México,* núm. 198, 24 agosto 1969, pág. 15.
VILLEGAS, Paloma: *«Las cosas en su sitio»,* en «La Cultura en México», suplemento de *¡Siempre!,* núm. 543, 5 julio 1972, pág. XIII.
VILLELA, Víctor: «O. P., Rubén Bonifaz Nuño», «El Heraldo Cultural», suplemento de *El Heraldo de México,* número 34, 3 julio 1966, pág. 2.
VISCA, Arturo Sergio: «Libertad bajo palabras», *El País* (Montevideo), 4 octubre 1970, pág. 3. [Sobre *Posdata.]*
VITALE, Ida: «O. P.: hacia el blanco», *Marcha* (Montevideo), núm. 1.657, 26 octubre 1973, págs. 30-31. También en *Eco* (Bogotá), núm. 163 (1974), páginas 98-106. Recogido en *Acerca de Octavio Paz, op. cit.,* págs. 41-54.
VITIER, Cintio: «Prólogo a una antología», *Revista Mexicana de Literatura,* número 4 (marzo-abril 1956), páginas 388-395.
— «O. P.: *La estación violenta», Nueva Revista Cubana* (La Habana), vol. 1, número 1 (abril-junio 1959), páginas 144-146.
VOLEK, Emil: «O. P. en Checoslovaquia», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 265-268.

W

WALKER, John: «Luisa A. Perdigó, *La estética de O. P.», Latin American Literary Review* (Pittsburgh), vol. 4, número 8 (spring-summer 1976), páginas 117-119.
WALSH, Donald D.: *«Selected Poems,* of Octavio Paz», *Modern Language Journal* (Baltimore), vol. 47, núm. 3 (march 1964), págs. 174-176.
WHITMORE, Don R.: «O. P.: *Children of the Mire», Modern Language Journal* (Baltimore), vol. 59, núm. 4 (april 1975), págs. 210-211.
WILSON, E. J.: «Vision, Ecstasy, and Eastern Thought in the Poetry of O. P.», *Symposium* (Syracuse, N. Y.), vol. 29, números 1-2 (1975), págs. 164-179.

— *«The Poetic Modes of O. P.,* by Rachel Phillips»*; Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), vol. 52, núm. 2 (april 1975), págs. 197-198.

WILSON, Jason: *«Abrir/cerrar los ojos:* A Recurrent Theme in the Poetry of O. P.», *Bulletin of Hispanic Studies,* vol. 48, núm. 1 (1971), páginas 44-56.

— «O. P. y el surrealismo: actitud contra actividad», en Julio Ortega, ed., *Convergencias / Divergencias / Incidencias.* Barcelona: Tusquets Editor, 1973, páginas 229-246.

WILSON, Milton: «O. P.: *Sun Stone», University of Toronto Quarterly,* volumen 32, núm. 4 (july 1963), páginas 388-389.

WING, George G.: «O. P., ed., *An Anthology of Mexican Poetry», Books Abroad,* vol. 33, núm. 4 (autumn 1959), página 465.

— «O. P., or the Revolution in Search of an Actor», *Books Abroad,* vol. 47, número 1 (winter 1973), págs. 41-48.

— *«Aproximaciones a O. P.,* by Angel Flores, ed.», *Books Abroad,* vol. 49, número 3 (summer 1975), pág. 518.

— «O. P.: *The Siren and the Seashell and Other Essays on Poets and Poetry», World Literature Today* (Oklahoma), vol. 51, núm. 2 (spring 1977), página 257.

WOOD, Michael: «The Edge of a World: Octavio Paz, *The Labyrinth of Solitude», New Society* (London), vol. 9, número 239, 27 april 1967, págs. 620-621.

— «Dazzling and Dizzying», *The New York Review of Books,* vol. 21, 16 may 1974, págs. 12-16. [Reseña de cuatro libros de Paz traducidos al inglés.]

X

XIRAU, Ramón: «La poesía de O. P.», *Cuadernos Americanos,* vol. 20, núm. 4 (julio-agosto 1951), págs. 288-298.

— «Dialéctica de la soledad», en *Tres poetas de la soledad.* México: Antigua Librería Robredo, 1955, págs. 39-70.

— «O. P.: *Semillas para un himno», Revista de la Universidad de México,* volumen 9, núms. 5-6 (enero-febrero 1955), pág. 28.

— «O. P.: *Las peras del olmo», Revista Mexicana de Literatura,* núm. 11 (mayo-junio 1957), págs. 81-84.

— «La poesía», «México en la Cultura», suplemento de *Novedades,* núm. 500, 13 octubre 1958.

— «Notas a *Piedra de sol», Revista de la Universidad de México,* vol. 12, número 6 (febrero 1958), págs. 15-16. Reimpreso en *La Revista de la Universidad de México: Nuestra década,* tomo II. México: UNAM, 1964, páginas 648-652.

— «Laberintos en torno a laberintos», *Revista Mexicana de Literatura,* Nueva Epoca, núm. 4 (octubre 1959), páginas 27-28.

— Introducción a la traducción italiana de *El laberinto de la soledad.* Milano: Silva, Editore, 1962.

— «Tres calas en la reflexión poética», *La Palabra y el Hombre* (Xalapa), número 17 (enero-marzo 1961), págs. 69-85. [Sobre Sor Juana, Gorostiza y Paz.]

— «Poesía meridiana. *Libertad bajo palabra,* de O. P.», *La Gaceta* (México), mayo 1961, pág. 2.

— «Presentación» a O. P. *Poema: selección* (disco), México: UNAM, 1961, 11 págs.

— «La nueva estación de O. P.», en *Poesía hispanoamericana y española: ensayos.* México: Imprenta Universitaria, 1961, págs. 45-55.

— «Tres escalas en la reflexión poética» y «O. P., poeta de la participación», en *Poetas de México y España: ensayos.* Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1962, págs. 124-147 y 148-166.

— «Nota a O. P.», *Insula* (Madrid), volumen 17, núm. 184 (marzo 1962), página 3.

— «The Poetry of O. P.», *The Mexico Quarterly Review* (México), año 1, número 1 (winter 1962), págs. 26-28.

— «Los hechos y la cultura», *Nivel* (México), 2.ª época, núm. 2, 25 febrero 1963, pág. 12. [Sobre *Salamandra.*]

— «Dos libros de O. P.: *Cuadrivio* y *Los signos en rotación», Diálogos* (México), volumen 2, núm. 1 (noviembre-diciembre 1965), págs. 39-40.

— «O. P.: *Viento entero», Diálogos* (México), vol. 2, núm. 2 (enero-febrero 1966), pág. 42.

— *«Blanco,* de O. P.», *Diálogos,* vol. 4, número 20 (marzo-abril 1968), pág. 29.

— «El hombre: ¿Cuerpo o no cuerpo?», *Revista Iberoamericana,* vol. 37, número 74 (enero-marzo 1971), páginas 29-33.

— «O. P. *et al., Renga», Diálogos,* vol. 7, número 3 (mayo-junio 1971), páginas 37-38.

— «O. P.: *El mono gramático», Plural* (México), núm. 13 (octubre 1972), página 36. [Sobre la versión francesa.]

— «'Trivio', de O. P.», en *Poesía iberoamericana contemporánea: doce ensayos.* México: SepSetentas, 1972, pági-

nas 113-137. [Sobre *Piedra de sol*, *Renga* y *Conjunciones y disyunciones.*]
— «O. P.: Images, Cycle, Meaning», *Books Abroad*, vol. 46, núm. 4 (1972), páginas 601-606. También en Ivar Ivask, ed., *The Perpetual Present*, *op. cit.*, págs. 119-125.
— «Del símbolo a la imagen»; «'Himno entre ruinas': la palabra, fuente de toda liberación», y *«Salamandra»*, en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, *op. cit.*, págs. 28-31, 159-164 y 184-186.
— «Libro a libro», *Diálogos* (México), volumen 10, núm. 2 (marzo-abril 1974), páginas 41-42. [*El signo y el garabato*, *Versiones y diversiones.*]
— «O. P.: *Discos visuales. Topoemas*», *Revista de Bellas Artes* (México), Nueva Epoca, núm. 17 (septiembre-octubre 1974), págs. 9-11.
— «En torno a *Los hijos del limo*», *Diálogos*, vol. 10, núm. 6 (noviembre-diciembre 1974), págs. 34-39.
— «O. P.: *El mono gramático*», *Diálogos*, volumen 11, núm. 4 (julio-agosto 1975), páginas 36-37.
— «Dos elogios, dos lecturas (Paz, Fuentes)», *Diálogos*, vol. 12, núm. 2 (marzo-abril 1976), págs. 26-30. [*Pasado en claro*, *Terra nostra.*]
— «¿Ninguneamos a O. P.?», «La Onda», suplemento de *Novedades* (México), número 211, 26 junio 1977, pág. 2.
— *«Marcel Duchamp: l'Apparence mise à nu...*, de O. P.», *Vuelta* (México), volumen 1, núm. 10 (septiembre 1977), páginas 42-43.
— «O. P.: *Pasado en claro*», «Sábado», suplemento de *Uno más uno* (México), número 3, 3 diciembre 1977, páginas 11-12.

Y

YAMAGUCHI, Masao: «O. P. bajo las miradas de Oriente», en «Sábado», supl. de *Uno más uno* (México), núm. 26, 13 mayo 1978, págs. 2-6.
YOUNG, Howard T.: «O. P.: *La estación violenta*», *Books Abroad*, vol. 33, número 4 (autumn 1959), págs. 415-416.
YOUNG, Vernon: «October Thoughts», *Hudson Review* (New York), vol. 23, número 4 (winter 1970-1971), páginas 733-746, esp. págs. 735-736. [Reseña de *¿Aguila o sol?/Eagle or Sun?* y *New Poetry of Mexico.*]
YURKIEVICH, Saúl: «La topoética de O. P.», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Toulouse), núm. 12 (1969), páginas 183-189. Recogido en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1971, páginas 203-230.
— «O. P., indagador de la palabra», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74 (enero-marzo 1971), págs. 73-95. También en *Acerca de O. P.*, *op. cit.*, páginas 55-84. Recogido en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1971, páginas 231-236.
— *«Topoemas»*, *Vida Literaria* (México), número 6 (1974), págs. 20-24. También en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a O. P.*, *op. cit.*, págs. 254-258.

Z

ZABLUDOVSKY, Jacobo: «La hora de O. P.», *¡Siempre!* (México), núm. 535, 25 septiembre 1963, págs. 12 y 69.
ZAID, Gabriel: «La poesía», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 254, 4 enero 1967, pág. V.
— *«Poesía en movimiento»*, «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 280, 28 junio 1967, pág. XVI.
— «Notas convergentes sobre O. P.», en «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 284, 26 julio 1967, página V.
— «Significaciones últimas», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 287, 16 agosto 1967, pág. VI.
— «Disputaban sobre quién sería mayor en el reino de los cielos», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, número 291, 13 septiembre 1967, pág. XII.
— «Interferencias de *Corriente alterna*», *Revista de la Universidad de México*, volumen 22, núm. 2 (octubre 1967), páginas 28-30.
— «La limpidez», «La Cultura en México», supl. de *¡Siempre!*, núm. 400, 8 octubre 1969, págs. VI-VIII.
— «Un gato cruza el puente de la luna»; «Nota convergente sobre O. P.»; «Significaciones últimas»; «La limpidez»; «Blanco», en *Leer poesía*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976, páginas 10-13, 98-100, 100-101, 102-108, 108-112.

En esta «Hacia la bibliografía de Octavio Paz», preparada por nuestro colaborador Hugo J. Verani, no están incluidos, naturalmente, los trabajos que aparecen en el presente volumen del homenaje de Cuadernos Hispanoamericanos. (N. de R.)